

3ª edic
LAS RAICES
HISTORICAS DEL CUENT
Vladimir
PROPP
editorial fundamentos

VLADIMIR PROPP

LAS RAICES HISTORICAS DEL CUENTO

EDITORIAL FUNDAMENTOS

Título original: *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*
Traducido de la versión italiana *Le radici storiche dei racconti di fate* por
José Martín Arancibia

1ª edición, 1974
2ª edición, 1979
3ª edición, 1981

ISBN-84-245-0110-1
Depósito legal: M-40358-1980

Impreso por Gráficas Julián Benita. Ulises 95. Madrid 33.
Printed in Spain. Impreso en España

Diseño Gráfico: Diego Lara

Indice

Páginas

Abreviaturas utilizadas 9
Presentación 11

Capítulo primero. Premisas 13

1. Problema fundamental.—2. Significado de las premisas.—3. Delimitación de los cuentos maravillosos.—4. El cuento como fenómeno de carácter superestructural.—5. El relato maravilloso y las instituciones sociales del pasado.—6. El relato maravilloso y el rito.—7. Correspondencia directa entre relato maravilloso y rito.—8. Transposición del sentido del rito en el relato maravilloso.—9. Inversión del rito.—10. El relato maravilloso y el mito. 11. El relato maravilloso y la mentalidad primitiva.—12. Genética e historia.—13. Método y material.—14. El cuento y las formaciones posteriores a él.—15. Perspectivas.

Capítulo segundo. La trama 45

I. *Los niños en la cárcel* 45

1. La separación.—2. Prohibiciones relacionadas con la separación.—3. La opinión de Frazer respecto a la segregación de los reyes.—4. La segregación de los hijos del rey en el cuento maravilloso.—5. La reclusión de la muchacha.—6. Motivación de la reclusión.—7. Conclusiones.

II. *La desventura y la reacción* 60

8. La desventura.—9. El aprovechamiento del héroe que parte.

Capítulo tercero. El bosque misterioso 69

1. La construcción posterior del relato maravilloso. Cómo se consigue el medio mágico.—2. Tipos de maga.—3. El rito de la iniciación.—4. El bosque.—5. La cabaña con patas de gallina.—6. El olor.—7. Ella le dio de beber y de comer.—8. La pierna huesuda.—9. La ceguera de la maga.—10. La señora del bosque. 11. Las empresas impuestas por la maga.—12. La prueba del sueño.—13. Los niños expulsados del hogar y llevados al bosque.—14. El rapto de los niños.—15. La promesa de venta. 16. Golpeó-golpeó.—17. La locura.—18. El dedo cortado.—19. Los signos de la muerte.—20. La muerte temporal.—21. Descuartizados y vueltos a la vida.—22. La estufa de la maga.—23. La ciencia astuta.—24. El don encantado.—25. La maga suegra.—26. Los disfraces.—27. Conclusión.

Páginas

Capítulo cuarto. La gran casa 161

I. *La cofradía del bosque* 161

1. La casa del bosque.—2. La gran casa y la pequeña cabaña. 3. La mesa preparada.—4. Los hermanos.—5. Los cazadores. 6. Los bandidos.—7. El reparto de los deberes.—8. La hermanita.—9. El nacimiento del hijo.—10. La bella en el ataúd.—11. Amor y Psiquis.—12. La mujer en las bodas de su marido. 13. El suciote.—14. "No sé."—15. Calvos y cubiertos con una funda.—16. El marido en las bodas de su mujer.—17. La prohibición de vanagloriarse.—18. La despensa prohibida.—19. Conclusión.

II. *Los donantes de ultratumba* 212

20. El padre difunto.—21. La madre difunta.—22. El muerto agradecido.—23. La cabeza de muerto.—24. Conclusión.

III. *Los donantes-ayudantes* 224

25. Los animales agradecidos.—26. Frente-de-cobre.—27. Prisioneros y deudores redimidos, etc.

Capítulo quinto. Los dones encantados 241

I. *El ayudante encantado* 241

1. Los ayudantes.—2. El héroe transformado.—3. El águila.—4. El caballo alado.—5. La alimentación del caballo.—6. El corcel de ultratumba.—7. El caballo repudiado y cambiado.—8. El caballo en el subterráneo.—9. El pelaje del caballo.—10. La naturaleza ígnea del caballo.—11. El caballo y las estrellas.—12. El caballo y el agua.—13. Algunos ayudantes más.—14. Evolución de las representaciones del ayudante.

II. *El objeto encantado* 278

15. El objeto y el ayudante.—16. Garras, pelos, pieles, dientes. 17. Objetos-utensilios.—18. Objetos que sirven para invocar a los espíritus.—19. Objetos para encender fuego.—20. La varita. 21. Objetos que proporcionan la abundancia eterna.—22. El agua viva y muerta, débil y fuerte.—23. Las muñecas.—24. Conclusión.

Capítulo sexto. El traslado 295

1. El traslado como elemento de composición.—2. El traslado en forma de animal.—3. El saco de piel.—4. El pájaro.—5. A caballo.—6. En la nave.—7. El árbol.—8. La escalera o las cinchas.—9. El guía.—10. Conclusión.

Páginas

Capítulo séptimo. En el río de fuego 315

I. *La serpiente en el cuento maravilloso* 315

1. El aspecto de la serpiente.—2. La conexión con el agua en el cuento maravilloso.—3. La conexión con los montes.—4. La serpiente-raptora.—5. Los tributos de la serpiente.—6. La serpiente de guardia en las fronteras.—7. La serpiente engullidora.—8. El peligro del sueño.—9. El enemigo exclusivo.—10. El duelo.—11. La bibliografía sobre la serpiente.—12. Difusión del duelo con la serpiente.

II. *La serpiente engullidora* 329

13. El engullimiento y el eructado rituales.—14. El sentido y el significado de este rito.—15. El lenguaje de las aves.—16. Los diamantes.—17. El engullidor-transportista.—18. La lucha con el pez como primera fase del duelo con la serpiente.—19. Vestigios del engullimiento en casos tardíos de duelo con la serpiente.—20. Conclusión.

III. *El héroe en el tonel* 357

21. La navecilla transportadora.

IV. *La serpiente raptora* 360

22. El aspecto de la serpiente.—23. La muerte-raptora.—24. Inserción del momento erótico.—25. El rapto en los mitos.

V. *La serpiente acuática* 372

26. La naturaleza acuática de la serpiente.—27. Los tributos de la serpiente.—28. Los mitos.

VI. *La serpiente y el reino de los muertos* 387

29. La serpiente-guardiana.—30. Cerbero.—31. La serpiente se traslada al cielo.—32. La serpiente celestial en su papel de guardián; los yacutos.—33. La serpiente en Egipto.—34. La psicostasis.—35. La conexión entre la serpiente y el nacimiento.—36. La muerte de la serpiente por la serpiente.—37. Conclusión.

Capítulo octavo: Más allá de las tierras lejanas 415

I. *El reino lejano en el cuento* 415

1. La ubicación.—2. La conexión con el sol.—3. El oro.—4. Los tres reinos.—5. El reino lejano, morada de animales.

II. *El otro mundo* 425

6. Formas primitivas del mundo de allá.—7. Las fauces y los

montes semovientes.—8. El cristal.—9. El país de la abundancia.—10. El reino solar.—11. La antigüedad clásica.

Capítulo noveno. La esposa 441

I. *El sello de la princesa* 441

1. Los dos tipos de princesa.—2. El héroe marcado.

II. *Las mujeres difíciles* 449

A) El ambiente 449
3. Las empresas difíciles.—4. El bando.—5. Empresas como respuesta a la petición de matrimonio.—6. Empresas impuestas por la princesa huida y encontrada.—7. Empresas impuestas por la princesa raptada por falsos héroes.—8. Las empresas del Espíritu acuático.—9. Empresas del maestro-brujo.—10. El suegro hostil.—11. Empresas impuestas al anciano rey.

B) Contenido de las empresas 458
12. Empresas de búsqueda.—13. El palacio, el jardín, el puente. 14. La prueba del baño.—15. La prueba de la comida.—16. Las competiciones.—17. Al escondite.—18. Reconocer a la persona buscada.—19. La noche de bodas.—20. Deducciones preliminares.

III. *La súbida del héroe al trono* 491

21. La opinión de Frazer sobre la sucesión del rey.—22. La sucesión en el trono en el cuento maravilloso.—23. La vejez.—24. Los oráculos.—25. La muerte del rey en el cuento maravilloso.—26. El falso héroe.—27. El puênte de cuerda.—28. Leche hirviendo.—29. Conclusión.

IV. *La fuga mágica* 506

30. La fuga en el cuento maravilloso.—31. El héroe huye arrojando un peine, etc.—32. La fuga con transformaciones.—33. Transformación de la serpiente en pozos, manzanas, etc.—34. Huida y persecución con transformaciones sucesivas.—35. El impedimento decisivo.

Capítulo décimo. El cuento maravilloso como conjunto. 523

1. La unidad del cuento maravilloso.—2. El cuento como género.

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN ESTE LIBRO

Az.	**Azadovskiy M. K.**, Cuentos del Lena superior, Irkutsk, 1938.
Af.	**Afanasiev A. N.**, Cuentos populares rusos, 3.ª ed. rusa, 1897.
Z. St.	"Zivaja Starinà". La buena época antigua viva, XXI, 1912, resúmenes II - IV.
Z. V.	**Zelenin D. K.**, Cuentos rusos de la gobernaduría de Vyatka, Petrogrado, 1914, vol. XLII.
Z. P.	**Zelenin D. K.**, Cuentos rusos de la gobernaduría de Perm, Petrogrado, 1914, vol. XLI.
K.	Cuentos del Mar Blanco de Carelia, vol. I, cuentos de M. M. Korguev, anotaciones de A. N. Nechaev, Petrozavodsk, 1937.
On. Zav.	Canciones y cuentos del Onega, Petrozavodsk, 1937.
Oncr.	**Oncrukov N. E.**, Cuentos del norte, San Petersburgo, 1908, vol. XXXIII.
Sad.	**Sadovnikov D. N.**, Cuentos y leyendas de la región de Samara, San Petersburgo, 1884, vol. XII.
Sev.	**Karnauchova I. V.**, Cuentos y leyendas de la región septentrional, Moscú, 1934.
Sm.	**Smirnov A. M.**, Recopilación de cuentos de la Gran Rusia, en el Archivo de la Soc. Geog. rusa, Petrogrado, 1917.
Chud.	**Chudyakov I. A.**, Cuentos de la Gran Rusia, I-III, Moscú, 1860 - 62.
Sk.	**Sokolovy B. y Ju.**, Cuentos y canciones de la región del Lago Blanco, Moscú, 1915.
MAE	Recopilación del Museo de Antropología y Etnografía, Moscú.
ARW	"Archiv für Religionswissenschaft".
FFC	"Folklore Fellows Communications", Helsinki.
Afe.	"Zeitschrift füe Ethnologie".
ZV.	"Zeitschrift des Vereins für Volkskunde".

PRESENTACION

El trabajo que presentamos tiene un capítulo introductorio, por lo que en este prefacio nos podemos limitar a algunas observaciones de carácter técnico.

En el libro hemos citado con frecuencia cuentos o momentos de cuentos. Tales momentos son considerados como ilustraciones y no como demostraciones. Tras el ejemplo se esconde un fenómeno más o menos extendido. Para analizar el fenómeno sería preciso citar no una o dos ilustraciones sino todos los casos existentes, pero eso reduciría el libro a un índice que por sus dimensiones superaría a todo el trabajo. Se podría resolver el problema con envíos a los índices ya existentes de temas y motivos. Pero, por un lado, la división de los cuentos por temas y de los temas por motivos, adoptada por tales índices es con frecuencia absolutamente convencional, y, por otro lado, los envíos a determiandos cuentos aparecen centenares de veces en el curso de la obra, y serían, pues, precisos en cada ocasión los envíos a los índices. Todo ello me ha obligado a renunciar a la tradición de citar para cada tema el número del tipo. El lector comprenderá que los materiales que aquí citamos representan sólo muestras.

Lo mismo ocurre con los ejemplos recabados del campo de las costumbres, los ritos, los cultos, etc. Todos los hechos aducidos son sólo ejemplos, cuyo número se puede aumentar o disminuir si se quiere, y los ejemplos citados podrían ser sustituidos por otros. Por otro lado, esta obra no informa de ningún hecho nuevo; únicamente es nueva la conexión que esta

blece entre estos hechos, y en tal conexión reside el centro de gravedad de todo el libro.

Es indispensable además hacer una advertencia por lo que se refiere al método de exposición. Los motivos del cuento tienen una conexión tan íntima entre ellos que, por regla general, ningún motivo puede concebirse aisladamente, aunque para la exposición se hace preciso dividir el tema en partes. Por esta razón se hallan al principio del libro envíos a elementos que desarrollamos más tarde, y en la segunda mitad a elementos ya expuestos.

El libro constituye un todo y no se puede empezar a leerlo por la mitad para conseguir informaciones sobre motivos concretos.

En esta obra no encontrará el lector el análisis de muchos motivos, análisis que tendría derecho a buscar en un estudio de este tipo. Muchas cosas no han cabido en ella. Se ha insistido en el análisis de las imágenes y de los motivos fundamentales y esenciales del cuento; el resto ya ha sido publicado en parte anteriormente, y ahora no vamos a repetirlo. En parte, quizá aparecerá en el futuro, en forma de trabajos monográficos.

Esta obra ha salido de los muros de la Universidad estatal de Leningrado. Muchos de mis colegas me han ayudado comunicándome amablemente sus conocimientos y su experiencia. Me hallo especialmente obligado con respecto al profesor Iván Ivánovic Tolstoi, miembro de la Academia de las Ciencias, que me ha proporcionado indicaciones preciosas, tanto por lo que respecta al material clásico que he utilizado, como por lo que se refiere a los problemas generales de la obra. Le expreso en estas páginas mi más profunda y sincera gratitud.

CAPÍTULO PRIMERO

PREMISAS

1. *Problema fundamental*

Antes de la revolución, el folklore era una creación de las clases oprimidas: campesinos analfabetos, soldados, obreros y artesanos semianalfabetos. En nuestros días, el folklore es, en el verdadero sentido del término, una creación popular. Antes de la revolución, el folklore era una ciencia que operaba de arriba hacia abajo. Consistía en una especie de filosofía abstracta, se mostraba ciega ante su dinámica revolucionaria, se agotaba en la literatura y por eso era considerada como una rama de los estudios literarios. En nuestros días, el folklore se ha convertido en una ciencia autónoma. Durante el período que precedió a la revolución, sus métodos resultaban impotentes frente a su complejo problema: aparecían las teorías una tras otra y ninguna de ellas soporta una crítica algo seria.. Hoy, el método del marxismo-leninismo, el método de Marx, de Engels, de Lenin, de Stalin, permite abandonar el camino de la teorización abstracta y emprender el de la investigación concreta.

¿Pero qué significa estudiar concretamente el cuento, y por dónde hay que empezar a hacerlo? Si nos limitamos a comparar los cuentos entre sí, permanecemos en el ámbito del comparatismo. Nosotros pretendemos ampliar el marco de la investigación y hallar la base histórica que hizo surgir el cuento maravilloso. Por el momento nos limitamos a formular de

modo genérico el problema de la investigación de las raíces históricas del cuento maravilloso.

A primera vista no parece que haya nada de nuevo en la formulación de este problema. Ya se intentó anteriormente estudiar históricamente el folklore. El folklore ruso ha tenido toda una escuela histórica, cuyo dirigente fue Vsévolod Miller. Así, por ejemplo, en su curso sobre la literatura oral rusa, Speranskiy dice: «Estudiando la leyenda épica oral, nos esforzamos por adivinar el hecho histórico que constituye su base, y, partiendo de tal presupuesto, demostramos la identidad del tema de la leyenda épica oral con determinados acontecimientos o ciclos de acontecimientos que conocemos» (1). Nosotros no pretendemos adivinar los hechos históricos ni probar su identidad con el folklore. Para nosotros la cuestión se presenta de modo absolutamente distinto. Queremos indagar a qué fenómenos (y no acontecimientos) del pasado histórico corresponde el cuento ruso y hasta qué punto lo ha producido y hecho nacer ese pasado. En otras palabras, nuestro intento consiste en descubrir las fuentes del relato maravilloso en la realidad histórica. El estudio de la génesis de un fenómeno no constituye aún el estudio de la historia de tal fenómeno. El estudio de la historia no puede llevarse a cabo en un momento, es obra de largos años; no es obra de la ciencia folklorística marxista que está surgiendo de nosotros. El estudio de la génesis es el primer paso en esta dirección.

Este es el problema fundamental que se plantea nuestro trabajo.

2. *Significado de las premisas*

Todo estudioso parte de determinadas premisas, que existían en él ya antes de que se pusiese al trabajo.

Ya desde 1873 había señalado Veselovsky la necesidad de

(1) M. Speranskiy, *La literatura oral rusa*, Moscú, 1927, p. 222 (en ruso).

clarificar ante todo a nosotros mismos nuestros propias posturas, de considerar críticamente nuestro método (2). Tomando como ejemplo del libro de De Gubernatis *Zoological Mythology*, Veselovsky demostró cómo la **falta de** autocontrol conduce a conclusiones erróneas, a pesar de toda la erudicción y capacidad de combinación del autor de la obra.

En este punto, resultaría preciso un bosquejo crítico de la historia de los estudios sobre el cuento. No lo vamos a hacer. La historia de esos estudios ha sido trazada ya repetidamente y no sentimos la necesidad de enumerar esas obras. Pero si nos planteamos la pregunta de cómo es posible que hasta la fecha no se hayan conseguido resultados completamente seguros y reconocidos por todos, vemos que a menudo tal hecho se debe justamente a que los autores han partido de premisas erróneas.

La llamada escuela mitológica partía de la premisa de que la semejanza aparente de dos fenómenos, su analogía aparente, constituye la prueba de su vinculación histórica. Así, por ejemplo, si el héroe crece no de día en día, sino de hora en hora, ese crecimiento rápido debe reflejar el del sol por encima del horizonte (3). Pero, en primer lugar, el sol no crece ante nuestra vista, sino que disminuye, y en segundo lugar, la analogía no es lo mismo que la vinculación histórica.

Una de las premisas de la denominada escuela finesa consiste en la suposición de que las formas que se encuentran con más frecuencia que otras son también características de la forma primordial del tema. Dejando aparte el hecho de que la propia teoría de los arquetipos del tema exige ser probada, veremos repetidamente cómo las formas arcaicas se hallan muy de tarde en tarde y cómo con frecuencia son suplantadas por nuevas formas que tuvieron una difusión universal (4).

---

(2) A. N. Veselovskiy, *La mitología comparada y su método*, vol. XIV de las *Obras*, 1938, pp. 83-128 (en ruso).

(3) L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, 1898, p. 242.

(4) Para más detalles, ver: A. I. Nikíforov, *Isv. II Otd. AN.*, t. XXXI, 1926, recensión de la obra *El rey y el abad*, de V. Anderson.

Se pueden dar muchos ejemplos al respecto, y en la mayoría de los casos no es en absoluto difícil demostrar lo erróneo de las premisas. Pero, ¿por qué no han advertido los propios autores tales errores, que a nosotros nos parecen tan evidentes? No es intención nuestra el culparles: se trata de errores que también han cometido los mejores científicos; su causa debe en el hecho de que no les era posible pensar de modo distinto, de que sus ideas se hallaban condicionadas por la época en que vivieron, por la clase a que pertenecían. En la mayor parte de los casos, el problema de las premisas ni siquiera fue planteado, y la voz del genial Veselovsky, quien reexaminó repetidamente premisas y las volvió a estudiar, fue la voz de quien clama en el desierto.

De ello deducimos nosotros la consecuencia de la necesidad de un cuidadoso control de nuestras premisas antes de comenzar la investigación.

3. *Delimitación de los cuentos maravillosos*

Pretendemos hallar e indagar las raíces históricas del cuento maravilloso. Diremos más adelante lo que entendemos por raíces históricas. Antes de hacerlo, es necesario dilucidar la denominación «cuento maravilloso». El cuento es tan rico y multiforme que resulta imposible estudiar toda su fenomenología por completo, en toda su extensión y en todos los pueblos. Por este motivo debe ser cincunscrito el material, y yo lo limito a los cuentos maravillosos. Esto significa que pongo como premisa la existencia de determiandos cuentos especiales que se pueden denominar cuentos maravillosos. Y, en efecto, tal premisa la considero como real. La denominación «cuentos maravillosos» vamos a aplicarla a los cuentos cuya estructura he estudiado en mi libro *Morfología del cuento* (5). En él se deli-

---

(5) V. Propp, *Morfología del cuento*. "Problemas de poética", extracto XII, Leningrado, 1928. Traducción española: Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

mita con bastante exactitud el género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro. Esta es la breve exposición esquemáticatica del eje de la composición que constituye la base de muchos y variados temas. Los cuentos que respetan este esquema serán denominados en el presente libro «cuentos maravillosos» y constituyen el objeto de nuestra investigación.

Esta es, pues, la primera premisa: entre los cuentos existe una categoría especial, denominada normalmente «cuentos de hadas» o «cuentos maravillosos». Estos relatos pueden ser distinguidos de otros y estudiados en sí mismos. El propio hecho de tal delimitación puede suscitar dudas. ¿No se vulnera al hacerla el principio de la conexión a cuya luz debemos estudiar los fenómenos? Pero, a fin de cuentas, todos los fenómenos del mundo se hallan interrelacionados, y sin embargo la ciencia separa siempre de los restantes a los fenómenos que son objeto de su investigación. La cosa consiste en dónde y cómo se traza la línea de demarcación.

Si bien es cierto que los cuentos maravillosos constituyen una parte del folklore, no lo es el que sean una parte inseparable del conjunto. No son lo que es la mano con relación al cuerpo o la hoja con relación al árbol. Aun siendo una parte, constituyen un todo en sí mismos, y en este estudio son así considerados.

El estudio de la estructura de los cuentos maravillosos demuestra su estrecho parentesco recíproco. Este parentesco es tan íntimo que no se puede separar con exactitud un tema de otro. Lo cual nos lleva a dos premisas importantísimas. Primera: *ningún tema de cuento maravilloso puede ser estudiado por sí mismo*; segunda: *ningún motivo de cuento maravilloso puede ser estudiado prescindiendo de sus relaciones con el conjunto.* Con esto, nuestro trabajo cambia radicalmente de camino.

Hasta ahora, normalmente se procedía del modo siguiente: se cogía un motivo o un tema cualquiera, se recogían a ser posible todas las variantes escritas, y luego se extraían las conclusiones a partir de la contraposición y de la comparación de los materiales. Así fue, por ejemplo, como estudió Polivka la fórmula «hay olor a ruso», como investigó Redemacher el motivo de las personas tragadas y luego vomitadas por una ballena, Baumgarten el motivo de las personas vendidas al diablo («entrega a quien no sabes que tienes en tu casa»), etc. (6). Estos autores no llegan a ninguna conclusión y se niegan a extraerla.

Del mismo modo han sido estudiados los temas concretos. Así, Mackensen ha estudiado el cuento del hueso que canta, Lilyeblad el del muerto agradecido, etc. (7). Los estudios de este tipo son bastante numerosos, han hecho progresar notablemente nuestro conocimiento de la difusión y de la vida de los motivos concretos, pero no han resuelto los problemas de su origen. Por eso, nosotros renunciamos completamente por el momento a estudiar el cuento desde el punto de vista del tema. Para nosotros, el cuento maravilloso constituye un todo, todos sus temas se hallan recíprocamente ligados y condiciona-

---

(6) J. Polivka, *El mensajero del pueblo,* XVII, pp. 3 y ss.; Radermacher, *Walfischmythen, Arch. f. Rel., IX,* 1906; Baumgarten, *Jephtas Gelübde,* ARW, XVII, 1915.

(7) L. Mackensen, *Der singende Knochen. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchenforschung, FFC,* 49, Hels., 1923; Lilyeblad, *Die Tobiasgeschichte und andere Marchen mit toten Helfern,* Lund, 1927.

dos. De ello se deduce la imposibilidad de aislar la investigación del motivo. Si Polivka no se hubiese limitado a recoger todas las variantes de la fórmula «hay olor a ruso», sino que se hubiese planteado la pregunta de quién pronuncia esa exclamación, en qué circunstancias es dicha, a quién se dirige, etcétera; si la hubiese estudiado en conexión con el conjunto, habría llegado con toda probabilidad a una conclusión correcta. El motivo sólo puede ser estudiado dentro del sistema del tema, los temas sólo pueden ser estudiados en su recíproca conexión.

4. *El cuento como fenómeno de carácter superestructural*

Esas son las premisas que se obtienen del estudio preliminar de la estructura del cuento maravilloso. Pero no es todo.

Hemos advertido anteriormente cómo las premisas de que parten los autores son con frecuencia producto de la época en que aquéllos vivieron.

Nosotros vivimos en la época del socialismo. Nuestra época ha elaborado también sus propias premisas, a partir de las cuales hay que estudiar los fenómenos de la cultura espiritual. Pero a diferencia de las premisas de otras épocas que llevaron a las ciencias humanas a un callejón sin salida, nuestra época ha creado premisas que conducen a las ciencias humanas por el único camino justo.

La premisa de que aquí tratamos es la premisa general para el estudio de los fenómenos históricos: «El modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político y espiritual de la vida en general» (8). De lo cual se deduce con toda claridad que debemos hallar en el pasado el modo de producción que hizo posible el cuento.

¿Cuál fue ese modo? un conocimiento superficial del cuento basta para afirmar que, por ejemplo, el capitalismo no ha producido el cuento maravilloso. Esto no significa, desde luego, que el modo capitalista de producción no se vea refle-

---

(8) Marx-Engels, *Obras*, vol. XII, p. 6 (ed. rusa).

jado en el cuento. Por el contrario, en él hallamos al patrón cruel, al sacerdote ávido, al oficial que golpea las costillas de sus soldados, a la señora despótica, al soldado desertor, al campesino miserable, embriagado, reducido a la miseria. Hay que subrayar que estamos hablando de cuentos maravillosos y no de cuentos con un fondo novelístico. El verdadero cuento maravilloso, con caballos alados, serpientes de fuego, reyes y reinas de fantasía, etc., no es evidentemente un producto del capitalismo; es, claramente, un producto más antiguo. Sin perdernos en palabras inútiles, digamos que el cuento maravilloso es más antiguo incluso que el feudalismo; esto será algo que descubriremos a lo largo de nuestra investigación.

Entonces, ¿qué ocurre? Ocurre que el cuento no corresponde a la forma de producción bajo la cual ha prosperado amplia y firmemente. La explicación de esta incongruencia se halla también en Marx: «Con el cambio de la base económica tiene lugar una alteración más o menos rápida en toda su colosal superestructura» (9). Las palabras «más o menos rápida» son muy importantes. No siempre el que la ideología se modifique sigue inmediatamente a la modificación de las bases económicas. De ello resulta una «incongruencia» muy interesante y preciosa para el estudio: significa que el cuento maravilloso ha surgido sobre la base de las formas de producción y de vida social anteriores al capitalismo; queda por averiguar cuáles sean.

Recordemos que una incongruencia de este tipo fue justamente la que permitió a Engels iluminar el origen de la familia. Citando a Morgan, y siguiendo el pensamiento de Marx, Engels escribe en *El Origen de la Familia*: «La familia, dice Morgan, representa un elemento activo; no permanece nunca estable, sino que pasa de una forma inferior a una superior a medida que la sociedad evoluciona de un grado más bajo a uno más alto. Por el contrario, los sistemas de parentesco son pasivos, sólo tras largos intervalos de tiempo registran el pro-

(9) *Ibid.*, vol. XII, p. 7.

greso alcanzado por la familia y experimentan cambios radicales sólo cuando la familia ha cambiado radicalmente». «Y lo mismo sucede —subraya Marx— en general con los sistemas políticos, jurídicos, religiosos, filosóficos» (10). Por nuestra parte, añadimos que lo mismo sucede con el cuento.

Así pues, el origen del cuento maravilloso no está en conexión con la base económica a partir de la cual se empezó a ponerlo por escrito a principios del siglo XIX. Esto nos lleva a la premisa sucesiva, que por el momento formulamos en términos muy genéricos: el cuento maravilloso debe de ser confrontado con la realidad histórica del pasado y en ella deben de buscarse sus raíces.

Esta premisa contiene el concepto latente del «pasado histórico». Si lo entendemos como lo entendía Vsévolod Miller, es bastante probable que lleguemos adonde llegó él, afirmando, por ejemplo, que la lucha de Dobrycna Nikitic con la serpiente se formó sobre la base del hecho histórico del bautismo de Nóvgorod.

Por lo tanto, nos es necesario descifrar el concepto de pasado histórico, determinar aquella parte de tal pasado que resulta indispensable para explicar el relato maravilloso.

5. *El relato maravilloso y las instituciones sociales del pasado*

Si el relato maravilloso es considerado como un producto surgido a partir de determinada base económica, está claro que hay que examinar qué formas de producción se reflejan en él.

En el relato maravilloso, las alusiones inmediatas a la producción son muy escasas y raras. La agricultura representa una parte mínima, y la caza se refleja en él con más amplitud. Normalmente, sólo al principio del relato aparece alquien que siembra o ara, y el principio es la parte más susceptible de alteraciones. En el discurrir ulterior del relato, los boyardos, los

(10) *Ibid.*, vol. XVI, parte I, p. 16.

cazadores del rey o libres representan una parte importante, igual que todo tipo de animales salvajes.

Pero la investigación de las formas de producción en el relato maravilloso sólo bajo el aspecto del objeto o de la técnica nos hace progresar poco en el estudio de las fuentes del propio relato. No es importante la técnica de producción como tal, sino el régimen social que a ella corresponde. Así conseguimos una primera puntualización sobre el concepto de pasado histórico en lo que respecta al relato maravilloso. Toda la investigación se resume en determinar bajo qué regimen social fueron creados los motivos concretos y todo el relato.

Pero la palabra «régimen» es un concepto muy genérico. Es preciso examinar las manifestaciones concretas de tal régimen: las instituciones son una de esas manifestaciones. Así, no es posible confrontar el cuento maravilloso con el régimen patriarcal, pero sí que lo es el confrontar algunos de sus motivos con determinadas instituciones del régimen patriarcal, en la medida en que éstas se reflejan en el relato o han originado esos motivos dados. De aquí se deduce la premisa de que el cuento debe ser confrontado con las instituciones sociales del pasado y de que en ellas debemos buscar sus raíces. Así, por ejemplo, vemos cómo en el cuento se han conservado formas de matrimonio distintas de las actuales. El protagonista busca esposa en países lejanos, y no en el suyo. Es posible que se trate de un reflejo del fenómeno de la exogomia: probablemente, por alguna razón, no era posible tomar esposa dentro del propio ambiente. Por esto deben ser estudiadas las formas del matrimonio en el relato maravilloso, y debe de hallarse el régimen, la etapa, la fase o el estadio de desarrollo social en que existieron realmente tales formas. Además, vemos por ejemplo, cómo el protagonista con frecuencia ocupa un trono. ¿A quién pertenece el trono al que accede el protagonista? Vemos que ocupa el puesto no de su padre, sino de su suegro, y que con muchísima frecuencia le mata. Y aquí surge el problema: ¿qué formas de sucesión en el poder se reflejan en el relato maravilloso? En una palabra, partimos de la premisa de que el relato maravi-

lloso ha conservado las huellas de formas de la vida social actualmente desaparecidas, que es preciso estudiar estos resíduos y que este estudio revela las fuentes de muchos motivos del relato maravilloso.

Pero, naturalmente, esto no es todo. Es muy cierto que muchos motivos del relato maravilloso se explican por el hecho de que reflejan instituciones realmente existidas, pero existen motivos que no se hallan en conexión directa con ninguna institución. Por lo tanto, el campo mencionado no es suficiente como material de comparación. No todo se puede explicar con la presencia de esta o de aquella institución.

6. *El relato maravilloso y el rito*

Ha sido advertido ya desde hace mucho que el relato maravilloso presenta un cierto nexo con el ámbito de los cultos, con la religión. En rigor, del culto, de la religión puede decirse que son una institución. Ahora bien, del mismo modo que el régimen se manifiesta en las instituciones, la institución de la religión se manifiesta en determinados actos de culto; de cada uno de tales actos no puede decirse que se trate de una institución, y la vinculación del relato maravilloso con la religión puede ser objeto de un problema especial derivado del nexo del relato maravilloso con las instituciones sociales. En su *Anti-Dühring*, Engels formuló la esencia de la religión de modo absolutamente exacto: «Toda religión no es otra cosa que el modo que tienen de reflejarse fantásticamente en las mentes de los hombres las fuerzas exteriores que reinan por encima de ellos, en su vida cotidiana; es un reflejo en el que las fuerzas terrenas asumen la forma de fuerzas sobrenaturales. En los comienzos de la historia las fuerzas naturales son las primeras en experimentar este reflejo. Pero bien pronto junto a las fuerzas de la naturaleza aparecen también las fuerzas sociales, fuerzas que se contraponen al individuo y reinan por encima de él, convirtiéndose en incomprensibles, extrañas y dotadas de una visible necesidad natural, igual que las fuerzas de la naturaleza. Las imágenes

fantásticas en que al principio sólo se reflejaban las fuerzas misteriosas de la naturaleza adquieren atributos sociales y se convierten en representantes de fuerzas históricas» (11).

Pero del mismo modo que no se puede confrontar el relato maravilloso con un régimen social en general, tampoco es posible hacerlo con la religión en general, sino que hay que confrontarlo con manifestaciones concretas de la religión. Engels constata que la religión es un reflejo de las fuerzas de la naturaleza y de las fuerzas sociales. Este reflejo puede ser doble: puede ser cognoscitivo y desembocar en los dogmas y en las doctrinas, manifestarse en procedimientos para explicar el mundo, o bien puede ser volitivo y desembocar en actos o acciones cuyo fin sea obrar sobre la naturaleza y someterla. Llamaremos a estas acciones ritos y costumbres.

Rito y costumbre no son la misma cosa. Así, por ejemplo, la sepultura de los hombres tiene lugar mediante la cremación, y se trata de una costumbre, no de un rito. Pero la costumbre se rodea de ritos, y separar a la una de los otros es erróneo desde el punto de vista del método.

El relato maravilloso ha conservado las huellas de numerosísimos ritos y costumbres: sólo si se les confronta con los ritos es posible explicar genéticamente muchos motivos. Así, por ejemplo, en el relato maravilloso se narra cómo la niña sepulta en el huerto los huesos de la vaca y los riega. Esta costumbre o este rito existió realmente. No se sabe por qué causa, pero los huesos de los animales no eran consumidos ni se destruían, sino que se enterraban (12). Si consiguiésemos probar qué motivos se remontan a ritos semejantes, el origen de estos motivos estaría ya, en cierto modo, aclarado. Es preciso estudiar sistemáticamente esta vinculación del relato maravilloso con los ritos.

Una confrontación de este tipo puede resultar mucho más

---

(11) Marx-Engels, *Obras*, vol. XIV, p. 322.

(12) V. Propp, *El árbol mágico sobre la tumba.* "Etnología soviética", 1934, 1-2, pp. 128-151.

ardua de lo que puede parecer a primera vista. El relato maravilloso no es una crónica. Entre él y el rito existen distintas formas de relaciones, distintas formas de vinculación que debemos examinar brevemente.

7. *Correspondencia directa entre relato maravilloso y rito*

El caso más simple es el representado por la completa coincidencia del rito y de la costumbre con el relato maravilloso. Este caso aparece raramente. Así, en el relato maravilloso se sepultan los huesos y en la realidad histórica se actuaba justamente del mismo modo. O bien se narra en el relato maravilloso que los hijos del rey son encerrados en un subterráneo y mantenidos en la oscuridad, que se les daba comida de modo que no pudiesen verla, y en la realidad histórica sucedía justamente de esa manera. El hallazgo de semejantes paralelismos es extremadamente importante para el folklorista. Es indispensable elaborar estas correspondencias, y entonces puede resultar con frecuencia que un motivo dado se remonte a tal o tal otro rito o costumbre, y se puede explicar su génesis.

8. *Transposición del sentido del rito en el relato maravilloso*

Pero, como ya hemos dicho, una correspondencia directa entre relato maravilloso y rito no es muy frecuente. Más a menudo se halla otra correlúación, otro fenómeno, un fenómeno que se puede denominar transposición del sentido del rito. Por transposición de sentido entenderemos aquí la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito, que se han vuelto supérfluos o incomprensibles como consecuencia de cambios históricos, por otro elemento más comprensible. Por lo tanto, la transposición de sentido se relaciona normalmente con una deformación, con una alteración de las formas. Muy frecuentemente se trata de una alteración de la motivación, pero también las partes constitutivas del rito pueden verse sujetas a modificaciones. Así, por

ejemplo, en el relato maravilloso se cuenta cómo el protagonista se mete dentro de una piel cosida de vaca o de caballo para poder salir de una fosa o para llegar al reino lejano. En un segundo momento, le agarra un pájaro y transporta la piel juntamente con el protagonista a la montaña o más allá del mar donde no habría podido llegar jamás a no ser de esa manera. ¿Cómo se explica el origen de este motivo? Es conocida la costumbre de meter a los difuntos dentro de pieles de animales. ¿Se puede, pues, hacer remontar este motivo a tal costumbre? Un estudio sistemático de la costumbre y del motivo del relato maravilloso demuestra su indudable ligazón: se obtiene así una completa coincidencia no sólo de las formas exteriores, sino también del contenido interior, del sentido de este motivo, del desarrollo de la acción y del sentido de este rito en el pasado histórico (ver cap. VI, 3). Pero hay una excepción: en el relato maravilloso es un hombre vivo quien se mete dentro de una piel cosida, y en el rito se trata de difuntos. Esta no-correspondencia representa un caso muy sencillo de transposición del sentido: en la costumbre, el acto de encerrar a un difunto dentro de una piel le aseguraba la llegada al reino de los muertos, y, en cambio, en el relato maravilloso, asegura la llegada al reino lejano.

El término «transposición de sentido» es apropiado puesto que indica que ha tenido lugar un proceso de cambio. El hecho de la transposición de sentido prueba que en la vida del pueblo han sobrevenido determinados cambios que han arrastrado consigo también el cambio del motivo. Estos cambios deben de descubrirse y ser explicados caso por caso.

Hemos adoptado un ejemplo muy sencillo y claro de transposición de sentido. En muchos casos, la base primaria se halla tan oscurecida que no siempre se consigue descubrirla.

9. *Inversión del rito*

Debemos considerar como caso especial de transposición del sentido la conservación de todas las formas del rito con el

añadido en el relato maravilloso de un sentido o de un significado opuesto, de un tratamiento opuesto. Llamaremos a estos casos inversión. Vamos a explicar esta observación nuestra con algunos ejemplos: Existía la costumbre de matar a los ancianos. Pero en el relato maravilloso se narra cómo un anciano que habría debido ser muerto, no lo es. Mientràs esa costumbre tuvo vigencia, quien hubiese sentido piedad por el anciano habría sido objeto de burlas, o quizá de insultos, y puede incluso que de castigos. En el relato maravilloso quien muestra piedad por el anciano es el héroe, que obra juiciosamente. Existía la costumbre de ofrecer una muchacha en holúocausto al río del que dependía la fertilidad de la tierra. Tenía lugar al principio de la siembra y debía contribuir a hacer prosperar las plantas. Pero en el relato maravilloso aparece el protagonista y libra a la muchacha del monstruo al que había sido llevada para que la devorase. En realidad, en la época de la existencia del rito, un «libertador» semejante habría sido despedazado por ser un malvado que ponía en peligro el bienestar del pueblo y la cosecha. Estos hechos demuestran que en tema nace en ocasiones de una relación negativa con una realidad histórica anterior. Este tema (o motivo) no podía nacer como motivo del cuento cuando existían condiciones de vida que exigían el holocausto de las doncellas. Pero con la decadencia de esas condiciones de vida, la costumbre antes considerada como sagrada, la costumbre en vitrud de la cual la heroína era la muchacha-víctima que a veces marchaba voluntariamente al sacrificio, se hace supérflua y repugnante, y el héroe del cuento maravilloso es el antiguo malvado que ha impedido este sacrificio. Esta es una constatación esencialísima. Prueba que el tema no nace de la evolución del reflejo directo de la realidad, sino de un proceso de negación de esta realidad. El tema corresponde con la realidad antitéticamente. Así se confirman las palabras de Lenín, cuando contrapone la concepción del desarrollo evolutivo a la del desarrollo como unidad de antítesis: «Sólo la segunda nos da la clave del automovimiento de todo lo que existe; sólo ella nos da la clave de los saltos, de la interrupción de la graduali-

dad, de la transformación en antítesis, de la destrucción de lo que es antiguo y el surgimiento de lo que es nuevo» (13).

Todas estas consideraciones y observaciones preliminares nos llevan a presentar otra premisa: es preciso confrontar el relato maravilloso con los ritos y con las costumbres para determinar qué motivos se remontan a uno u otro rito y en qué relación se hallan con él.

Aquí surge un problema. El rito, nacido como un medio de lucha contra la naturaleza, con el paso del tiempo, cuando se han hallado métodos racionales para luchar contra la naturaleza y actuar sobre ella, no muere, sino que cambia de sentido. Así puede suceder que, al remontar un motivo a un rito, el folklorista descubra que el motivo tiene su origen en un rito que ha cambiado de sentido, y se vea así en la necesidad de explicar también el rito. Son posibles determinados casos en los cuales la base primaria del rito se halla oscurecida de tal modo que el rito en cuestión necesite un estudio especial. Pero ésta ya no es tarea del folklorista, sino del etnólogo. Tras haber constatado la vinculación entre el relato maravilloso y el rito, el folklorista tiene derecho a negarse a estudiar también el rito, lo cual le llevaría demasiado lejos.

Existe además otra dificultad. Tanto la vida ritual como el folklore están literalmente formados por millares de detalles distintos. ¿Es necesario buscar las causas económicas de cada uno de esos detalles? A este respecto, escribía Engels: «El bajo desarrollo económico del período prehistórico tiene como parte integrante, y en ocasiones como condición e incluso como causa, una representación inexacta de la naturaleza. Y si bien la necesidad económica ha sido siempre, y cada vez lo es más, el restorte esencial de un progresivo conocimiento de la naturaleza, con todo resultaría pedante pretender descubrir causas económicas a toda bobada primitiva» (carta a K. Schmidt del 27 de octubre de 1890) (14). Estas palabras son bastante claras.

---

(13) Lenin, *Obras*, vol. XII, p. 324 (ed. rusa).
(14) Marx-Engels, *Ausgewahlte Briefe*, Moscú, 1934, p. 376.

Y debemos añadir a propósito de ellas lo siguiente: si un mismo motivo es citado por nosotros en el estadio de la sociedad del clan, en el estadio del régimen esclavista del tipo del antiguo Egipto, de la antigüedad clásica, etc. (aparecerán con frecuencia semejantes confrontaciones), y al hacerlo constatamos la evolución del motivo, no creemos necesario el subrayar en concreto cada vez que se ha transformado el motivo, no en virtud de una evolución interna, sino porque ha aparecido en un nuevo ambiente histórico. Nos esforzaremos por evitar el escollo de la pedantería, y también el del esquematismo.

Pero volvamos al rito. Por regla general, cuando se consigue establecer una ligazón entre el rito y el relato maravilloso, el rito sirve para explicar el motivo correspondiente que aparece en el relato. Así sería siempre si la investigación fuese estrechamente esquemática, pero resulta que en ocasiones sucede justamente lo contrario. Ocurre que aunque el relato maravilloso se remonte al rito, éste resulta totalmente abstruso, y el relato maravilloso ha conservado el pasado tan perfecta, fiel y nítidamente que sólo a través de él queda iluminado con exactitud el rito u otro fenómeno del pasado. En otras palabras, pueden darse casos en que, estudiándolo más de cerca, el relato maravilloso se transforme de fenómeno que pide una explicación, en fenómeno que explica; puede ser una fuente para el estudio del rito. «Las leyendas folklóricas de las poblaciones siberianas alógenas han sido, quizá, para nosotros la fuente principal para la reconstrucción de las antiguas creencias totémicas», dice D. K. Zelenin (15). Los etnólogos aluden con frecuencia a los relatos maravillosos, pero no siempre los conocen. Esto lo decimos en especial por Frazer. La grandiosa construcción de su *Rama de oro* se sostiene sobre premisas extraídas del cuento, pero de un cuento erróneamente entendido e insuficientemente indagado. El estudio exhaustivo del relato ma-

---

(15) D. K. Zelenin, *El culto de los ongones en Siberia,* 1936, p. 232 (en ruso).

ravilloso permite aportar una serie de correcciones a la obra de Frazer e incluso hace tambalearse sus bases.

10. *El relato maravilloso y el mito*

Pero si consideramos al rito como una de las manifestaciones de la religión, entonces no podemos pasar por alto otra manifestación, nos referimos al mito. Sobre las relaciones entre relato maravilloso y mito existe una vasta bibliografía que en este libro vamos a omitir por completo: nuestra finalidad no es directamente polémica. En la mayoría de los casos la distinción resulta únicamente formal. Al ponernos a la investigación no sabemos qué relación existe entre el relato maravilloso y el mito; por ahora, baste con señalar la necesidad de investigar este problema, de incluir el mito entre las posibles fuentes del relato maravilloso.

La diversidad de interpretación y de comprensión del concepto de mito nos obliga también a nosotros a aclarar por completo tal concepto. Por mito entenderemos aquí un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad cree el pueblo. La fe es considerada aquí no como factor psicológico, sino como factor histórico. Los relatos sobre Hércules se hallan bastante próximos a nuestro relato maravilloso. Pero Hércules era una divinidad a la que se le tributaba culto. Nuestro héroe que, como Hércules, parte a la búsqueda de la manzana de oro, es el héroe de una creación artística. El mito y el relato maravilloso se diferencian no por su forma, sino por toda su función social (16). Además, la función social del mito no es siempre la misma y depende del grado de cultura del pueblo. Los mitos de los pueblos cuyo desarrollo no ha alcanzado el estatalismo son un fenómeno, y los mitos de los antiguos estados civilizados que nos son conocidos a través de la literatura de esos

(16) I. M. Tronskiy, *El mito de la antigüedad clásica y el cuento contemporáneo. Estudios en honor de S. F. Oldenburg*, Leningrado, 1934, pp. 523-535 (en ruso).

pueblos representan un fenómeno distinto. Formalmente, el mito no puede distinguirse del relato maravilloso. El relato maravilloso y el mito (en especial los de los pueblos anteriores a las castas) pueden en ocasiones coincidir tan perfectamente que en la etnología y en el folklore tales mitos se llaman con frecuencia cuentos. Existió incluso la moda de estos «cuentos de los primitivos» y hay numerosas recopilaciones tanto científicas como populares. Pero quien estudie no sólo los textos, sino también la función social de estos textos, acaba por considerar a la mayor parte como mitos y no como cuentos. En la folklorística burguesa contemporánea no se presta la menor atención al enorme significado inherente a tales mitos. Los folkloristas, los recogen, pero no los estudian casi nunca. Así, por ejemplo, en el índice de Bolte y Polivka (17) los «cuentos de los pueblos primitivos» ocupan un lugar muy modesto. Tales mitos no son «variantes», sino productos de estadios más antiguos de la evolución económica que aún no habían perdido su ligazón con su base económica. Lo que en el relato maravilloso europeo de nuestra época ha experimentado una transposición de sentido, en estos mitos se ha conservado a menudo en su aspecto primario y por lo tanto nos dan con frecuencia la clave para comprender el relato maravilloso.

Hay que reconocer que entre los estudiosos existen algunos que advierten este significado y hablan de él, pero no van más allá de su simple enunciación. El significado de principio de estos mitos no se comprende, y no se comprende porque el estudioso actúa desde un punto de vista formal, y no histórico. Determinados mitos son ignorados como fenómeno histórico, y, por el contrario, se observan y se estudian casos concretos de dependencia inversa, es decir de la dependencia del folklore de los pueblos «salvajes» del de los pueblos «civilizados». Sólo muy recientísimamente ha comenzado a abrirse camino en la ciencia burguesa la idea del significado social del mito, ha co-

(17) J. Bolte y J. Polivka, *Ammerkungen den Kinder und Hausmarchen der Brüder Grimm*, 5 vols., Leipizg, 1913-1932.

menzado a ser afirmada la estrecha ligazón entre la palabra, los mitos, los relatos sagrados de una tribu, por un lado, y sus actos rituales, sus acciones morales, su organización social e incluso sus actos prácticos, por otro. Pero, con todo, no se habla ni siquiera de extender esta tesis al cuento europeo, es una idea demasiado audaz.

Pero es que, además, el registro de estos mitos es, en la mayor parte de los casos, muy poco satisfactorio. Se dan sólo los textos y nada más. Con frecuencia quien los publica no nos hace saber si conoce la lengua, si se trata de un registro directo o realizado mediante un traductor. Incluso en los registros de un estudioso valioso como es Boas se hallan textos que indudablemente son relatos de segunda mano, pero no se dice. Para nosotros, en cambio, son importantes incluso los detalles más mínimos, las minucias, los matices; es importante incluso el tono del relato... Las cosas son aún peores cuando los indígenas relatan sus mitos, como a veces los ha transcrito Kroeber. Su recopilación *Gros Ventre Myths and Tales* contiene 50 textos, 48 de ellos narrados en inglés, y de eso nos enteramos a la mitad del libro por una nota a pie de página, como si se tratase de una circunstancia absolutamente secundaria y de escaso significado (18).

Hemos dicho antes que el mito tiene un significado social, pero este significado no es igual en todas partes. Todos ven la diferencia que existe entre los mitos antiguos y los de la Polinesia. Pero tampoco en el ámbito de los pueblos anteriores a la división en castas son iguales este significado y su grado, no pueden ser metidos en el mismo saco. A este respecto se puede hablar de la diversidad de los mitos de los países y pueblos concretos, dependiendo del grado de su cultura.

Más preciosos e importantes se nos han revelado no los materiales europeos, y ni siquiera los asiáticos, como podría pensarse a causa de su proximidad territorial, sino los materiales

---

(18) A. L. Kroeber, *Gros Ventre Myths and Tales*. "Anthrop. Papers of the Amer. Mus. of Nat. Hist.", vol. I, parte II, N. York, 1907.

americanos y en parte los oceánicos y africanos. Los pueblos asiáticos se hallan ya en conjunto en un estadio cultural más elevado que los pueblos de América y Oceanía en el momento en que los europeos comenzaron a recoger materiales etnológicos y folklóricos: en segundo lugar, Asia es el continente civilizado más antiguo, es el crisol en que se transfirieron, se mezclaron y suplantaron por turno las corrientes de los pueblos. En este continente tenemos todos los estadios culturales, desde los aínos casi primitivos hasta los chinos que llegaron a las cimas más altas de la civilización, y acabando en la actual cultura socialista de la URSS. Por eso en los materiales asiáticos nos encontramos con una mezcolanza que hace muy difícil la investigación. Los yacutos, por ejemplo, narran el cuento de Ilya Muromez junto a sus mitos yacutos probablemente originales. En el folklore de los vogules se mencionan los caballos, que los vogules no conocen (19). Semejantes ejemplos muestran lo fácil que es equivocarse en este campo, confundir lo que es forastero y extraño con lo que es original. y Como a nosotros no nos interesa estudiar el fenómeno en sí ni los textos, sino la conexión del mito con el terreno en que nació, aquí se esconde un gran peligro para el folklorista. Se puede, por ejemplo, tomar un fenómeno procedente de la India por un fenómeno primitivo del período de la caza, ya que con frecuencia se le encuentra entre estos cazadores.

En menor medida, lo mismo puede decirse respecto al Africa. Es desde luego cierto que allí se encuentran también pueblos en un bajísimo estado de desarrollo, como los bosquimanos, pueblos dedicados a la cría de ganado, como los zulúes, además de pueblos agricultores y otros que ya conocen el arte de trabajar el hierro. Pero, con todo, en Africa los influjos culturales recíprocos son menos fuertes que en Asia. Pero los materiales africanos a menudo se registran no mucho mejor que los americanos. Los americanos viven siempre en la vecin-

(19) V. Chernezov, *Cuentos de los vogules. Folklore del pueblo de los mansios (vogules)*, Leningrado 1935, p. 18 (en ruso).

dad inmediata de los indios; Africa, en cambio, es estudiada por extranjeros, colonizadores y misioneros, franceses, ingleses, holandeses, alemanes, los cuales se preocupan aún menos de estudiar la lengua, y si la estudian no es para transcribir el folklore. Uno de los mayores estudiosos de Africa, Frobenius, no conoce las lenguas africanas, lo cual no le impide publicar masas de materiales africanos, sin aclarar cómo los ha obtenido, y esto, obviamente, nos obliga a mostrarnos muy reservados con respecto a ellos.

Es cierto que tampoco América se ve libre de influencias extrañas, pero a pesar de eso han sido justamente los materiales americanos los que nos han ofrecido lo que los materiales de otros continentes no.

Este es el significado de los mitos de los pueblos primitivos para el estudio del relato maravilloso, y éstas las dificultades con que se topa al estudiarlos.

Un fenómeno completamente distinto es el de los mitos de la antigüedad greco-romana, de Babilonia, de Egipto, y, parcialmente, también de la India y de China. No conocemos los mitos de estos pueblos directamente de sus creadores, es decir de los estratos inferiores del pueblo; los conocemos en su refracción en la literatura. Los conocemos a través de los poemas de Homero, las tragedias de Sófocles, por Virgilio, Ovidio, etc., Wilamowitz intenta negar a la literatura griega cualquier nexo con el pueblo (20). Según él, la literatura griega resultaría inadecuada para el estudio de los temas populares, del mismo modo que los Nibelungos de Hebbel, de Geibel, de Wagner para el estudio de los auténticos Nibelungos. Este punto de vista, que niega el fundamento popular del mito antiguo, abre el camino a las teorías y orientaciones reaccionarias. Nosotros reconoceremos el auténtico elemento popular bajo estos mitos, pero debemos recordar que no los tenemos en su aspecto puro, y que no pueden valorarse de igual modo que los registros de materiales

---

(20) U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Die grieschische Heldensage.* "Sitzber. d. Berl. Akad. d. Wiss.", 1925, 41-62, pp. 214-242.

folklóricos de viva voz del pueblo. Lo mismo vale para los mitos egipcios. Las representaciones de los egipcios no son conocidas a través de las inscripciones sepulcrales, por el Libro de los Muertos, etc. En general, conocemos únicamente la religión oficial, cultivada por los sacerdotes por motivaciones políticas y aprobada por la corte o por la nobleza. Pero los estratos populares inferiores podían tener representaciones distintas, temas diversos, por así decirlo, de los del culto oficial, y sabemos demasiado poco sobre estas representaciones populares. A pesar de esto, los mitos de los pueblos civilizados de la antigüedad deben de ser incluídos en el ámbito de nuestra investigación. Pero en tanto que los mitos de los pueblos anteriores a las castas representan fuentes directas, aquí nos encontramos con fuentes indirectas. Sin duda alguna, reflejan representaciones populares, pero no siempre aparecen como tales en el verdadero sentido de esta palabra. Es posible que el cuento ruso proporcione un material más arcaico que el mito griego.

Distinguimos, pues, los mitos de formaciones anteriores a las castas, que pueden ser considerados como una fuente directa de los mitos que nos han sido transmitidos por las clases dominantes de los antiguos estados civilizados: éstos pueden servirnos como una prueba indirecta de la presencia de tal o tal otra representación en los respectivos pueblos.

De aquí se deduce la premisa de que el relato maravilloso debe de ser confrontado tanto con los mitos de los pueblos primitivos anteriores a las castas, como con los mitos de los estados civilizados de la antigüedad.

Esta es la última precisión que hacemos al concepto de «pasado histórico», utilizado para la comparación y el estudio del relato maravilloso. Es fácil advertir que de este pasado no nos interesan los acontecimientos concretos, nos referimos a lo que se entiende corrientemente por «historia» y a lo que entendía la denominada «escuela histórica».

11. *El relato maravilloso y la mentalidad primitiva.*

Por todo lo que hemos dicho resulta evidente que buscaremos las bases de las formas y de los temas del relato maravilloso en la realidad del pasado. Pero en el relato maravilloso hay imágenes y situaciones que, evidentemente, no se remontan a ninguna realidad inmediata. A este grupo se refieren, por ejemplo, la serpiente o el caballo alado, la cabaña con patas de gallina, etc.

Cometeríamos un error burdísimo si nos colocásemos en una postura de puro empirismo y considerásemos el relato maravilloso como algo semejante a una crónica. Este error se comete cuando, por ejemplo, se buscan en la prehistoria auténticas serpientes aladas y se afirma que el cuento maravilloso ha conservado su recuerdo. Ni las serpientes aladas ni las cabañas con patas de gallina han existido jamás. Y sin embargo, también son históricas, pero no históricas en sí mismas; es histórico su origen, y eso es lo que debe ser explicado.

Es clara la derivación del rito y del mito de intereses económicos. Si, por ejemplo, la gente baila para que llueva, es evidente que se trata de algo dictado por el deseo de actuar sobre la naturaleza. En cambio, no es tan clara otra cosa: ¿por qué baila la gente para conseguir tal fin (y además, a veces, con serpientes vivas) (21) y no hace otra cosa? Podríamos comprender más fácilmente que con esa finalidad vertiesen agua (como también sucede): se trataría de un caso de magia simpática, y nada más. Este ejemplo muestra que el acto es provocado por intereses económicos no inmediatamente, sino en la refracción de una mentalidad determinada; en último análisis, por la misma causa que ha producido el acto mismo. Tanto el mito como el rito son producto de una mentalidad. A veces resulta bastante difícil explicar y definir estas

---

(21) Warburg, *A lecture on Serpent Ritual.* "Journ. of the Warburg Institut.", II, 1939, 4, p. 286.

formas de mentalidad, pero es indispensable no sólo que el folklorista las tenga en cuenta, sino también que ponga en claro consigo mismo qué representaciones se hallan en la base de unos motivos dados. La mentalidad primitiva no conoce las abstracciones; se manifiesta en los actos, en las formas de organización social, en las costumbres, en la lengua. Hay casos en los que el motivo del cuento no resulta explicable mediante ninguna de las premisas anteriormente enunciadas. Así, por ejemplo, en la base de algunos motivos se halla un concepto de espacio, de tiempo y de cantidad distinto de aquel al que nosotros estamos acostumbrados. De eso se deduce que también es necesario recurrir a las formas de la mentalidad primitiva para explicar la génesis del relato maravilloso. Pero en el presente trabajo nos limitamos a la simple enunciación del hecho. Esta es otra premisa de nuestro estudio. La complejidad de este problema es muy grande. Podemos ahorrarnos el examen de las opiniones existentes acerca de la mentalidad primitiva. Para nosotros, también la mentalidad es, sobre todo, una categoría históricamente determinada. Esto nos libra de la necesidad de «interpretar» los mitos, los ritos o los cuentos maravillosos: no se trata de interpretar, sino de reducir a las causas históricas. Es indudable que el mito tiene su propia semántica. Pero no existe una semántica absoluta, fijada de una vez por todas. La semántica puede ser únicamente semántica histórica. Siendo así las cosas, se nos presenta un gran peligro: Es fácil tomar a la realidad *mental* por una realidad concreta y viceversa. Así, por ejemplo, si la maga amenaza al protagonista con devorarle, esto no significa en absoluto que nos hallemos frente a huellas de canibalismo. La imagen de la maga devoradora de hombres puede haber sido originada de otra manera, como un reflejo de imágenes mentales (y en este sentido, pues, históricas) y no reales.

12. *Genética e historia.*

Este trabajo es por sí mismo una investigación genética.

Necesariamente, por su esencia, la investigación genética es siempre histórica, aunque no es lo mismo que la investigación histórica. La genética tiene como fin el estudio del origen de los fenómenos; la historia, el estudio de su desarrollo. La genética precede a la historia, le abre camino. Pero, de cualquier modo, nosotros no tratamos de fenómenos congelados sino de procesos, es decir, movimientos. Nosotros consideramos y examinamos como proceso a cualquier fenómeno a que se remonte el cuento. Cuando, por ejemplo, se establece el nexo entre algunos motivos del cuento y las representaciones de la muerte, la «muerte» es considerada por nosotros no como un concepto abstracto, sino como un proceso de representación de la muerte, expuesto en su evolución. Por ello es fácil que el lector tenga la impresión de que en este trabajo se está escribiendo la historia o la prehistoria de los motivos concretos. Pero, aunque en ocasiones demos una elaboración más o menos detallada del proceso, no se trata, con todo, de historia. Sucede también que el fenómeno a que se remonta el cuento es muy claro en sí mismo, pero no se consigue desarrollarlo en un proceso. Nos referimos a ciertas formas muy primitivas de vida social que el cuento maravilloso ha conservado admirablemente (por ejemplo, el rito de la iniciación). Su historia exige una especial investigación histórico-etnológica, y el folklorista no puede siempre arriesgarse a tal investigación. En este campo topa con mucha frecuencia con una elaboración insuficiente de los motivos por parte de la etnología. Por ese motivo la elaboración histórica no resulta siempre igualmente profunda ni amplia. A menudo sucede que nos limitemos a la pura y simple constatación de la existencia del nexo. Cierta desproporción de la elaboración histórica la causa también la disparidad de peso específico de los motivos del cuento. Los motivos más importantes y «clásicos» del relato maravilloso han sido elaborados más minuciosamente; otros, menos importantes, de modo más breve y esquemático.

13. *Método y material.*

Los principios aquí expuestos parecen sencillísimos. En realidad, su puesta en práctica presenta dificultades nada pequeñas. En primer lugar, está el problema de procurarse los materiales. Los errores de los estudiosos consisten con frecuencia en el hecho de que limitan su material a un tema, a una cultura o a otras delimitaciones creadas artificialmente. Para nosotros, estas delimitaciones no existen. Usener cometió, por ejemplo, un error de esa clase al estudiar el tema o el mito del diluvio universal sólo dentro de los confines del material clásico. Esto no significa que no debamos ocuparnos de tales problemas dentro de ciertos marcos o de determinados límites. Pero no se deben generalizar las deducciones, como hace Usener, no se deben estudiar genéticamente semejantes problemas sólo dentro del ámbito de un pueblo dado. El folklore es un fenómeno internacional. Pero si es así, el folklorista se encuentra en una situación de gran desventaja en relación con los especialistas indiólogos, clásicos, egiptólogos, etc. Ellos dominan absolutamente su campo, y el folklorista, en cambio, se encara con él como un huésped o como un viandante que prosigue por su camino después de haber recogido algo. Conocer todo este material es imposible. Y, sin embargo, resulta totalmente indispensable ampliar el ámbito de la investigación folklorística. Aquí se hace preciso el asumir el riesgo de equivocarse, de incurrir en equivocaciones lamentables, en inexactitudes, etc. Todo ello es peligroso, pero siempre lo es menos que plantear unas bases metodológicamente erradas, aun dominando a la perfección un material parcial. Semejante ampliación resulta necesaria igualmente para las investigaciones especiales para las que es preciso utilizar los datos comparativos. Son tan numerosos los estudios sobre culturas aisladas, sobre pueblos concretos, que ha llegado el momento de comenzar a aprovechar efectivamente este material, aunque resulte imposible dominarlo en toda su amplitud.

Desde el principio, pues, partiré del punto de vista de que es posible empezar la investigación aun cuando el material no haya sido utilizado en su totalidad, y ésta es otra de las premisas del presente trabajo. Partiré de este punto de vista no sólo al verme obligado a ello por una dolorosa necesidad, sino que haré ver cómo resulta absolutamente posible, y al hacerlo disentiré de la mayoría de los estudiosos. La causa que me permite actuar de tal modo reside en la observación de la reiteración del material folklórico y de su conformidad con una ley. En este libro se estudian elementos reiterados del cuento maravilloso, y para nosotros no resulta esencial el que haya sido tomadas en consideración doscientas, trescientas o cinco mil variantes y versiones de cada elemento, de cada partícula del material que se somete a la investigación. Lo mismo se puede decir de los ritos, los mitos, etc. «Si quisiéramos esperar hasta que fuese depurado todo el material para formular una ley —dice Engels—, deberíamos retrasar la indagación teórica hasta ese momento, y ya por ese solo motivo no tendríamos la ley jamás» (22). Todo el material se divide en material que necesita una explicación (para nosotros, en primera línea, el relato maravilloso) y en material que proporciona una explicación. Todo el resto es material de control. La ley se clarifica gradualmente y no se explica necesariamente con éste o con aquel otro material. Por eso el folklorista puede perfectamente no tomar en cuenta un sinfín de materiales; si la ley es correcta, valdrá para todos los materiales, y no sólo para los incluidos en la investigación.

El principio que proponemos aquí resulta antitético del que normalmente subyace a las investigaciones folklorísticas. Generalmente, se hacen esfuerzos para conseguir una exhaustiva abundancia de materiales. Pero en realidad vemos que en las ocasiones en que el material ha sido efectivamente aprovechado hasta los límites de su accesibilidad, las cuestiones han sido, sin embargo, resueltas erróneamente porque el problema ha-

---

(22) Marx-Engels, *Obras*, vol. XIV, p. 395 (ed. rusa).

bía sido planteado equivocadamente. Y en este momento adelantamos otra opinión: antes que nada, debe de plantearse correctamente el problema, y entonces un método exacto conducirá a una solución igualmente exacta.

14. *El cuento y las formaciones posteriores a él.*

Por todo lo dicho anteriormente se ve claramente que los ritos, los mitos, las formas de la mentalidad primitiva y algunas instituciones sociales son consideradas por mí como formaciones anteriores al cuento y que pienso que es posible explicar el cuento por medio de ellas.

Pero el folklore no se agota en el cuento. Existe también el epos heroico, que está emparentado con él por los temas y por los motivos, existe el amplio campo de las leyendas de todo tipo, etc. Existe el *Mahabharata,* existen la *Odisea,* la *Ilíada,* la *Edda,* existe la poesía épica oral, existen los *Nibelungos,* etcétera. Todas estas formaciones las dejamos en líneas generales a un lado: pueden ser explicadas con el cuento, con frecuencia se remontan a él. Puede suceder, ciertamente, que la epopeya nos haya conservado detalles y matices que el cuento no nos ofrece, como no nos los ofrece ningún otro material. Así, por ejemplo, en los *Nibelungos* Sigfrido mata a la serpiente, y luego se baña en su sangre y se vuelve invulnerable. Este detalle es importante cuando se estudia a la serpiente, contribuye a explicar su imagen, y no aparece en el cuento maravilloso. En casos semejantes se puede recurrir también al epos heroico a falta de otro material.

15. *Perspectivas.*

Las premisas de que partimos han sido ya aclaradas, y también aparece con claridad el objetivo fundamental. Ahora nos podrá preguntar alguien: ¿qué perspectivas nos abre semejante confrontación? Supongamos que hemos descubierto

que en el cuento maravilloso los niños son encerrados en un subterráneo y que lo mismo sucedía en la realidad histórica. O que hemos descubierto que la muchacha del cuento sepulta los huesos de la vaca sacrificada y que lo mismo sucedía en la realidad. ¿Es posible llegar a la conclusión de que tales casos el motivo ha penetrado en el cuento maravilloso desde la realidad histórica? Indudablemente, sí. ¿Pero no aparece una extraordinaria variedad? Nosotros no lo sabemos, también se debe investigar esta cuestión. Hasta ahora se pensaba que el relato maravilloso había absorbido algunos elementos de la vida primitiva social y cultural. Veremos que consiste en tales elementos. Como resultado tendremos las fuentes del relato maravilloso.

La solución de esta cuestión nos llevará a la comprensión del relato maravilloso, pero no resolverá otra hasta hoy insoluta: por qué se contaban estas cosas, cómo se formó el cuento maravilloso como género narrativo. Esta pregunta surge espontáneamente del objetivo que nos hemos prefijado. Por eso, junto al problema de la proveniencia de los motivos concretos como partes constitutivas del tema, deberemos responder a la pregunta: de dónde viene la narración, de dónde viene el cuento en sí.

A esta pregunta intentaremos responder en el último capítulo, pero la contestación topa con una dificultad. En el presente trabajo se estudian únicamente los cuentos maravillosos. La narración de los relatos maravillosos no es separable de la narración de cuentos de otro tipo, por ejemplo de los cuentos de animales. Por eso, hasta que los demás géneros no hayan sido estudiados históricamente, a esta pregunta sólo se le puede dar una respuesta preliminar, hipotética, con un grado mayor o menor de verosimilitud o de persuasión.

En esencia, un trabajo semejante no puede ser considerado nunca como terminado, y el nuestro sirve de introducción al ámbito del estudio de la génesis del cuento, más que pretender resolverlo definitivamente.

Nuestro estudio puede compararse con una expedición de

reconocimiento por tierras aún desconocidas. Registramos los yacimientos, dibujamos mapas esquemáticos, y la elaboración detallada de cada yacimiento concreto será tarea del futuro. La etapa siguiente podrá consistir en la elaboración detallada de los motivos y temas concretos, pero sin aislarlos del conjunto. En el actual estadio de nuestra ciencia es más importante estudiar el nexo de los fenómenos que elaborar con todo detalle cada fenómeno concreto.

Para terminar, una última reserva que se refiere a los materiales. Como base de nuestro estudio hemos tomado el relato maravilloso ruso, con especial atención al de la Rusia septentrional. Más arriba hemos dicho ya que el relato maravilloso es internacional y que, hasta cierto punto, también sus motivos lo son. El folklore ruso se distingue por su enorme multiformidad, por su riqueza, por su elevadísimo sentido artístico y por el óptimo estado de conservación. Es, pues, bien natural que el estudioso soviético se oriente en primer lugar hacia el folklore de su país y no hacia el extranjero. En el libro se han tenido en cuenta todos los tipos fundamentales del relato maravilloso. En el repertorio mundial estos tipos se hallan representados ora por material ruso ora por material extranjero. Para un trabajo de comparación no tiene importancia qué imágenes de determinado tipo son las que se eligen; cuando el material ruso es insuficiente recurrimos también al material extranjero. Pero deseamos subrayar que éste no es un estudio del relato maravilloso ruso (es posible fijarse tal objetivo como objetivo especial después de que hayan sido resueltos los problemas generales de la genética, y eso exige una investigación especial); el nuestro es un trabajo de folklore comparado histórico sobre la bate del material ruso considerado como punto de partida.

Capitulo segundo

LA TRAMA

I. LOS NIÑOS EN LA CARCEL

1. *La separación.*

Ya desde las primeras palabras del relato «En cierto reino, en cierto estado» el oyente se siente de pronto llevado a una atmósfera especial, a una atmósfera de épica calma.. Pero esta atmósfera es engañosa. Ante el oyente se desarrollan en seguida acontecimientos llenos de tensión y de pasionalidad. La calma es únicamente una envoltura artística que contrasta con la pasión interior y con la dinámica trágica y también en ocasiones cómicamente realista. Más adelante hallamos: érase una vez un campesino que tenía tres hijos varones, o bien un rey con una hija, o bien tres hermanos; en una palabra, el relato pone en escena a una familia. A decir verdad, sería preciso comenzar por el examen de esta familia del cuento. Pero los elementos del relato se hallan tan íntimamente ligados entre sí que el carácter de la familia con que empieza el relato sólo puede descubrirse gradualmente, a medida que se van desarrollando los acontecimientos. Limitémonos a decir que la familia vive feliz y tranquila, y que así podría vivir durante mucho tiempo si no fuesen ocurriendo pequeñísimos e imperceptibles acontecimientos que de repente, inesperadamente, desencadenan la catástrofe. Comienzan a veces del siguiente modo: uno de los miembros más ancianos de la familia se

ausenta del hogar: «Hija, hija mía, vamos a trabajar» (Af. 64); «El príncipe debió marcharse lejos, y confiar a su mujer a manos extrañas» (Af. 148); «Un día el mercader salió de viaje para tierras extranjeras» (Af. 115); el mercader parte a causa de sus negocios, el príncipe va a cazar, el rey marcha a la guerra, etc.; los hijos o la mujer, a veces embarazada, se quedan solos, se quedan sin protección. Esto crea la base suficiente para una desgracia. La muerte de los padres representa una forma intensificada de separación. Son muchos los cuentos maravillosos que comienzan con la muerte o la ausencia de los padres. Puede ocurrir la misma situación ausentándose no los más ancianos sino los más jóvenes. Se van al bosque a buscar leña, la niña va al campo a llevar el almuerzo a sus hermanos, la princesa sale a dar un paseo por el jardín, etcétera.

2. *Prohibiciones relacionadas con la separación.*

Los ancianos se enteran de alguna forma de que les amenaza un peligro a los niños. Hasta el aire que les rodea se halla saturado de millares de peligros y de desventuras desconocidas. Al irse o al dejar que los niños se vayan, el padre o el marido acompaña la marcha con determinadas prohibiciones. La prohibición, claro está, es desoída y eso provoca alguna desgracia terrible que en ocasiones llega fulminante e inesperadamente: las princesas desobedientes que han salido a pasear al jardín son raptadas por una serpiente: una bruja echa un maleficio sobre los niños desobedientes que se han ido a la orilla del estanque, y se transforman en patitos. Junto con la catástrofe nace el interés, comienzan a desarrollarse los acontecimientos.

Por ahora nos ocuparemos sólo de una de estas prohibiciones: la de salir de casa. «El príncipe le exhortó cálidamente, le recomendó que no abandonase nunca la habitación del piso superior» (Af. 48). O: «Y el molinero, cuando sale a cazar, le

ordena: Tú, hija, no vayas a ningún sitio» (Sm. 43). «Hijita, hijita... Sé juiciosa. No salgas de casa» (Af. 64). En el cuento *El cabrón mocoso* las hijas tienen una pesadilla: «El padre se asustó, y ordenó a su hija predilecta que no se asomase ni siquiera a la escalinata de la entrada.» En estos casos, como decíamos, la desobediencia comporta una desgracia: «Y ella no le hizo caso y salió. Pero el macho cabrío la puso sobre sus largos cuernos y se la llevó a las orillas escarpadas» (Af. 156). Aquí se podría pensar en las consabidas preocupaciones que los padres tienen por sus hijos pequeños: también en nuestros días al irse de casa los padres prohíben a sus hijos que salgan a la calle. Pero en el cuento las cosas no son así de simples: tras estas palabras hay otra cosa. Cuando el padre exhorta a su hija «a no asomarse ni siquiera a la escalinata de la entrada», a «no salir nunca de la habitación del piso superior», etcétera, de esas simples palabras no se trasluce sólo una normal preocupación, sino un temor más profundo. Este temor es tan grande que los padres, en ocasiones, no se limitan a la prohibición de salir, sino que incluso encierran a los hijos en la casa, y les encierran de un modo distinto al habitual: les encarcelan en una alta torre, «en una columna», les encierran en un subterráneo, que nivelan cuidadosamente a la altura del suelo. «Excavaron una fosa profundísima, la arreglaron, la pusieron como una habitación, y llevaron allí muchas provisiones para que hubiese de beber y de comer; luego encerraron a sus hijos en esa fosa y encima construyeron un techo, echaron tierra, y la alisaron hasta dejarla como el suelo» (Af. 117).

Aquí el relato maravilloso ha conservado la reminiscencia de las medidas que en los tiempos antiguos se adoptaban efectivamente con respecto a los hijos de los reyes, y los ha conservado con acabamiento y perfección asombrosos.

3. *La opinión de Frazer respecto a la segregación de los reyes.*

En la *Rama de oro,* Frazer ha mostrado el complicado sis-

tema de tabúes que rodeaba antiguamente a los reyes, los grandes sacerdotes, y sus hijos. Cada movimiento suyo era regulado por todo un código, cuyo cumplimiento resultaba extremadamente gravoso. Una de las normas de este código consistía en la prohibición de salir de las estancias regias. En el Japón y China esta norma fue observada hasta el siglo XIX. En muchos países el rey es una criatura misteriosa, que nadie ha podido vislumbrar nunca. Veremos dentro de poco la razón de este hecho, ahora examinaremos otras prohibiciones que rodeaban al rey, escogiendo las más características y comunes a todas las variedades de tal costumbre. Entre estas prohibiciones Frazer nos presenta la siguiente: el rey no debe mostrar su rostro al sol, por eso vive siempre en la oscuridad. Además, no debe tocar la tierra, y por eso su habitación se halla alzada por encima del suelo, vive en una torre. Ninguna persona debe ver su rostro, por eso transcurre sus días en una absoluta soledad y se comunica con sus súbditos o con sus familiares a través de un velo. La alimentación del rey está circundada de un rigidísimo sistema de tabúes; muchísimos productos alimenticios le están vedados, se le pasa la comida por una ventanita.

Es preciso decir que Frazer no realiza el menor intento de situar o explicar históricamente sus materiales. Abre la serie de los ejemplos con el Mikado japonés, pasa luego a Africa y América, a continuación habla de los reyes irlandeses, y de éstos salta a Roma (23). Pero por sus ejemplos se ve que este fenómeno es relativamente reciente. En América fue observado en el antiguo México, en Africa en los lugares en que ya se habían formado pequeñas monarquías. En resumen, es un fenómeno de la monarquía primitiva. Al jefe o «rey» se le atribuye un poder mágico sobre la naturaleza, el cielo, la lluvia, los hombres, el ganado, y de su bienestar depende el bienestar del pueblo. Por eso, custodiando con toda atención al rey se

(23) J. G. Frazer, *The golden Bough*, P. II, *Taboo and the Perils of the Soul*. 3.ª ed., Londres, 1911, pp. 1-25.

custodiaba mágicamente el bienestar de todo el pueblo. «El rey-fetiche de Benin, considerado como una divinidad por sus súbditos, no debía salir nunca de las estancias reales». «El rey de Loango se halla vinculado a sus estancias, que le está prohibido dejar» (24). «Los reyes de Etiopía eran divinizados, pero se les mantenía encerrados en sus estancias», etc. Si estos monarcas intentaban salir, eran apedreados. No es preciso aducir todos los ejemplos dados por Frazer, ni tampoco todos los detalles referentes a la segregación de los reyes. Volvamos ahora al cuento maravilloso y consideremos el marco que nos ofrece el folklore contemporáneo.

4. *La segregación de los hijos de rey en el cuento maravilloso.*

Los ejemplos menos complejos presentan una sola segregación: «Ordenó construir una alta columna, subió a ella al principito Iván y a la Bella Elena e hizo poner provisiones para cinco años» (Af. 118 a; igual en Af. 117). «Ella se preocupaba muchísimo por él, no le dejaba salir nunca de la habitación» (Chud. 53). Y otro ejemplo más: «El rey se preocupaba más por ellos que por sus propios ojos, construyó unas habitaciones subterráneas y les encerró en ellas, para que los vientos impetuosos no soplasen sobre ellos y el sol no les quemase con sus rayos» (Af. 80). Aquí se vislumbra ya la prohibición de ver la luz del sol. Que no se trata simplemente del deseo natural de resguardarse del sol, que el temor ha asumido un carácter diferente, se ve por su paralelismo. Los hijos de rey son mantenidos en una completa oscuridad. «Les construyeron una mazmorra oscura» (Onc. 4). «Pero su papá y su mamá prohibieron que se le mostrase cualquier luz durante siete años» (Z. St. 367). «Y el rey ordenó que se construyese una habitación para que ella viviese allí día y noche a la luz de una vela, y que no viese a ningún ser del sexo masculino»

(24) J. G. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*, p. 123.

(Chud. 110). Aquí la prohibición de la luz aparece con toda claridad. En los cuentos maravillosos de Georgia y de Megrelia la princesa es llamada *mzedunaq. av.* Este término puede tener dos significados: «no vista por el sol» o «la que no ha visto el sol» (25). También en el cuento maravilloso alemán aparece la prohibición de la luz solar, pero la luz del sol se convierte, por transposición, en la de la vela. La muchacha se ha convertido en la esposa de un león, vive feliz con él, pero un día le pide que le acompañe a visitar a sus padres. «Pero el león dijo que era demasiado peligroso para él, porque con sólo que le rozase un rayo de sol, se transformaría en paloma y tendría que vivir durante siete años entre las palomas.» Acompaña en el viaje a su mujer, pero «la muchacha hizo construir una sala con las paredes tan espesas y sólidas que no pudiese penetrar un solo rayo de luz y debía permanecer en ella» (Grimm, 88).

Con esta prohibición se halla estrechamente ligada la de ver a cualquiera. Las personas encerradas no deben ver a nadie, y nadie debe ver sus rostros. Un caso enormemente interesante nos lo ofrece Smirnov en el cuento *Cómo retrató el soldado a la reina.* «Erase una vez un rey que tenía una mujer bellísima, tan bella como para retratarla, pero llevaba siempre una máscara» (Sm. 12). El rey visita al protagonista, que está prisionero: «Cuando el rey llegó a donde se encontraba, el príncipe le dijo: No os acerquéis, y le volvió la espalda y suspiró profundamente apartándose del rey» (Sm. 313). Aquí se hallan las mismas representaciones que producen el temor al mal de ojo. La mujer del pope es encarcelada en un subterráneo. «Seguramente alguien ha debido embrujarla echándole mal de ojo» (Sm. 357). Un relato maravilloso de la provincia de Vyatka ha conservado las consecuencias que pueden acaecer si alguien mira a los reclusos. «Ella habitaba en un subterráneo. Si un joven de sexo masculino la miraba, le ocu-

(25) M. G. Tichaja Zereteli, *Sbornik.* "Tristan u Isol'da", 1932, página 138.

rrirían desgracias al pueblo» (Z. V. 105). El mismo cuento de Vyatka ha conservado la prohibición de mencionar a los reclusos. «El está en la mazmorra oscura... No debes mencionar su nombre, si no quieres que te lleven.»

Presentaremos otro ejemplo eficaz, sacado del cuento maravilloso ruso, en el que se hallan reunidas algunas especies de prohibiciones. El protagonista se encuentra en otro reino, y entre él y otra persona con la que se encuentra tiene lugar el siguiente diálogo:

«—¿Cuál es este gran país suyo, señor, y qué es esa torre, sin ni siquiera una ventana y sin ninguna luz? ¿Para qué sirve?

—¡Ah, amigo mío! En esa torre está la hija del rey. Se dice que la llevaron allí apenas nacida, y que no le dejan ver ninguna luz. Cuando la cocinera o el ama le llevan de comer, se lo hacen pasar, pero no entran. Así ella vive en esa torre, y la gente no sabe cómo es.

—¿Lo dice de verdad, señor, que la gente no sabe cómo es; si es bella, si es bonita o fea?

—Dios sabe si es bella o si no lo es, si es bonita o fea. La gente no sabe cómo es. No sale nunca, ni se deja ver por nadie» (Sm. 10).

Este curioso ejemplo encierra otro detalle: el modo de dar la comida. «Se lo hacen pasar, pero no entran.» Antes hemos visto cómo se preparan para los hijos del rey provisiones para cinco años seguidos (Af. 118 a). Esta es, naturalmente, una deformación fantástica. Los cuentos maravillosos han conservado igualmente datos más precisos sobre el modo de pasar la comida. «El padre le ordenó que hiciese una torre de piedra, y que hubiese en ella, dijo, un lecho para acostarse y una ventanita, y que las rejas fuesen fuertes, y que se dejase un portillo para hacer pasar la comida» (Z. P. 18). Lo mismo respecto a la muchacha: «Ordenaron que la emparedasen en una columna de piedra... Dejaron un ventanuco para pasarle todos los días un vasito de agua y un pedacito de bizcocho» (Chud. 21).

Un cuento maravilloso de la Abcasia ha conservado exactamente otras dos prohibiciones: la de tocar la tierra y la de alimentarse con comida común: los hijos de rey son alimentados con cosas que favorecen el desarrollo de sus facultades mágicas: «Tenían a su hermana en una alta torre. La habían criado de manera que su pie no había tocado nunca la tierra ni la hierba blanda. La alimentaban sólo con sesos de animales salvajes» (26).

En los cuentos rusos la prohibición de tocar la tierra no se expresa abiertamente, pero se deduce de la permanencia en la torre.

Así pues, vemos cómo el relato maravilloso ha conservado todas las especies de prohibiciones que en un tiempo rodeaban a la familia regia: la prohibición de la luz, de la mirada ajena, de la comida, del contacto con la tierra, de las relaciones con la gente. La coincidencia entre el cuento maravilloso y el pasado histórico es tan completa que nos permite afirmar que en este caso el relato maravilloso refleja la realidad histórica.

5. *La reclusión de la muchacha.*

Pero esta deducción no puede satisfacernos plenamente. Hasta ahora hemos examinado únicamente las formas de la reclusión y las prohibiciones que a ella se refieren, con independencia de la persona que es objeto de tal encierro. Confrontando los materiales recogidos por Frazer con los que nos proporciona el cuento maravilloso, se puede ver que Frazer habla de reyes, de jefes, y el relato maravilloso habla a veces de hijos de rey. Pero hay que decir que también en el cuento aparece el rey algunas veces en el subterráneo junto con sus hijos. «El rey se construyó un grandísimo subterráneo y se econdió en él y luego lo cubrieron con tierra» (Sd. 11). Y que, en segundo lugar, también en la realidad histórica las prohi-

---

(26) *Cuentos abcásicos*, Suchúm, 1935, p. 49.

biciones se referían no sólo a los reyes, sino también a sus herederos. Hallamos en Frazer: «Los indios de Granada, en América del Sur, tenían encerrados durante algunos años (hasta siete) a los hombres y mujeres que en el futuro iban a convertirse en jefes o mujeres de jefes. Los hijos de rey no debían ni siquiera vislumbrar la luz del sol; si sucedía que la viesen, perdían su título regio» (27).

Pero aún no hemos citado todos los casos. El cuento maravilloso ha conservado otra especie de prohibición, que no es atestiguada en esta conexión, sino en otra ligeramente distinta. Se trata de la prohibición de cortarse los cabellos. Los cabellos se creía que eran la sede del alma o del poder mágico. Perder los cabellos significaba perder el poderío. Con este hecho nos tropezaremos repetidamente, y baste por ahora con recordar sólo la historia de Sansón y Dalila. «No salía nunca de su estancia techada, la princesa no respiraba el aire libre. Tenía muchísimos trajes de todos los colores y piedras preciosas, pero la princesa se aburría: se sentía ahogada en su habitación, le pesaba el manto. Los cabellos unidos en una trenza le llegaban hasta el tobillo, y la gente comenzó a llamar a la princesa Vasilissa trenza de oro, belleza descubierta» (Af. 74, P). Del tinte dorado de los cabellos nos ocuparemos en otro lugar, por ahora lo que importa es su longitud. El motivo de los cabellos largos de la princesa encerrada es particularmente claro en el cuento maravilloso alemán (Grimm, 12, cuento de Rapunzel). «Cuando cumplió los doce años, el hada la encerró en una torre en medio del bosque, que no tenía escaleras ni puertas... Tenía unos cabellos largos, magníficos, finos como hilos de oro. Cuando oía la voz del hada, se deshacía las trenzas, las enroscaba a un gancho de la ventana y colgaban hacia fuera en doce brazos, y el hada trepaba por ellos». Los largos cabellos de la princesa encerrada son una característica que se encuentra a menudo. En el

---

(27) J. Frazer, *The golden Bough*, P. VIII, *Balder the Beautiful*, Londres, 1923, vol. I, p. 19.

cuento georgiano *Iadon y Solovey* la hermosa vive en una alta torre, de la que hace colgar sus cabellos dorados. Para conseguirla, es preciso enrollarse fuertemente los cabellos alrededor de la mano (28).

La prohibición de cortar los cabellos no se expresa nunca explícitamente en el cuento maravilloso. A pesar de eso, los largos cabellos de la princesa encerrada son un carácter frecuente. Estos cabellos confieren a la princesa una fascinación especial.

La prohibición de cortar los cabellos no se menciona en las descripciones de reyes, de hijos de rey y de sacerdotes encerrados, aunque sea perfectamente posible. En cambio, esta prohibición es conocida en una conexión completamente distinta, es decir en la costumbre de segregar a las muchachas durante la menstruación. Es bastante conocido el hecho de que durante ese período las muchachas eran sometidas a reclusión. Frazer nos dice también que les estaba prohibido cortarse los cabellos y peinarlos.

Existe una ligazón indudable entre la costumbre de aislar a los reyes e hijos de reyes y la de aislar a las muchachas. Estas costumbres se basan en representaciones iguales, en iguales temores. El relato maravilloso refleja tanto una como otra forma de segregación. La imagen de la muchacha sometida a la reclusión en el cuento maravilloso ya ha sido comparada con la segregación de las muchachas durante la purificación mensual. Para confirmar esta idea, Frazer aduce el mito de Danae (29). El mismo pensamiento ha sido expresado por Von der Leyden en su libro sobre el cuento (30) y se repite en la edición de los cuentos de Afanasiev, al cuidado de Azadovskiy, Andreev y Sokolov. En efecto, Rapunzel es segregada cuando cumple los doce años, es decir al comienzo de la pubertad; y es segregada en el bosque, adonde justamente eran llevadas

---

(28) *Sbornik.* "Tristan u Isol'da", p. 151.

(29) *The golden Bough.* P. VII, I, pp. 73-74.

(30) F. v. d. Leyen, *Das Märchen*, Leipzig, 1925, pp. 120 y ss.

las muchachas. En ocasiones llevaban cascos y ocultaban el rostro: recordemos a este respecto a la princesa que llevaba una máscara.

Existe aún otra consideración en favor de esta comparación: a la reclusión de la muchacha sigue normalmente su matrimonio, como vemos en el cuento maravilloso. Con frecuencia una divinidad o una serpiente, en vez de raptarla, le visita en la cárcel. Así sucede en el mito de Danae, así ocurre en ocasiones en el cuento maravilloso ruso. En él la muchacha es embarazada por el viento. «El temía que la muchacha hiciese tonterías y la encerró en una alta torre. Y los albañiles tapiaron la puerta. En un sitio había un hueco entre los ladrillos, una raja. Y una vez la princesa se paró junto a esa raja y el viento le hinchó el vientre» (Sev. 42). La permanencia en la torre es una manifiesta preparación para el matrimonio, y para el matrimonio no con un ser normal, sino con un ser divino, el cual engendra un hijo también divino: en el cuento ruso se llama Iván-Viento, en el mito griego Perseo. Pero es más frecuente el hecho de la reclusión de la futura mujer del héroe, más bien que de la futura madre. Pero en conjunto la analogía entre costumbre y cuento maravilloso aparece aquí con menos fuerza que la analogía entre la costumbre y el motivo de la reclusión de los reyes e hijos de rey. En el relato maravilloso son sometidos a una idéntica reclusión tanto las muchachas como los muchachos, y también hermanos y hermanas juntos.

Confrontando estos hechos, debemos preguntarnos qué conexión tienen entre sí y respecto al cuento maravilloso estas dos formas de reclusión. La reclusión de las muchachas es más antigua que la de los reyes. La encontramos entre los pueblos más primitivos, por ejemplo entre los australianos. El cuento maravilloso ha conservado ambas formas. Estas dos formas se derivan la una de la otra, se estratifican una sobre otra y se asimilan recíprocamente, pero la segregación de las muchachas se ha conservado en formas más débiles y se ha volatilizado en mayor medida. La segregación de los sucesores

al trono es de origen posterior; de ella se han conservado numerosísimos detalles histórocamente atestiguados.

6. *Motivación de la reclusión.*

Nuestra reseña resultaría incompleta si no prestásemos además atención a otra circunstancia, es decir a una pregunta: ¿qué es lo que provoca esta reclusión, cómo es motivada? La reclusión de los reyes era motivada en la realidad histórica por el hecho de que «el rey o el sacerdote poseían facultades sobrenaturales o bien eran encarnaciones de la divinidad; se suponía, pues, que la vida de la naturaleza y sus procesos dependían de él en mayor o menos grado; el rey o el sacerdote eran tenidos por responsables del mal tiempo, de las cosechas escasas, de todas las dificultades de este tipo» (31). Y de ahí derivan precisamente todos los cuidados especiales de que eran objeto, la preocupación por salvaguardarles de los peligros. Frazer acepta este hecho, pero no intenta explicar por qué la influencia de la luz o de la mirada ajena o del contacto con la tierra era tenida por peligrosa.

El cuento maravilloso no nos ha conservado ninguna motivación a este respecto. En él la vida del pueblo no depende de los recluidos. Sólo en un caso vemos que la transgresión de la prohibición «causaba muchas dificultades al pueblo» (Z. V. 105). En el cuento maravilloso se trata únicamente de la integridad personal del príncipe o de la princesa. Pero los cuidados para la conservación del rey se basan en representaciones más antiguas y no elaboradas por Frazer; según ellas, el aire está lleno de peligros, de fuerzas que en cualquier momento pueden desencadenarse contra el hombre. Nosotros elaboraremos aquí esta situación. Ya la indicó Hilsson: todo está lleno de un misterio que infunde temor. El tabú nace del temor a que un contacto pueda producir algo semejante a un

---

(31) *Taboo and the Perils of the Soul*, pp. 24 y ss.

cortocircuito (32). «Para los mayas —dice Brinton— los bosques, el aire y la oscuridad están llenos de seres misteriosos siempre prontos a perjudicar al hombre o a servirle, pero normalmente a hacerle mal, de tal modo que la mayor parte de estas criaturas de su fantasía son seres malignos» (33).

Se puede afirmar con seguridad que los etnólogos del tipo de Nilsson y Brinton se engañan sólo en un punto: las fuerzas, los espíritus que circundan al hombre parecen «desconocidos» sólo al etnólogo, pero no a los propios pueblos, que los conocen bien y se los representan de un modo absolutamente concreto y les dan nombre. En el cuento maravilloso, el temor es con frecuencia indeterminado, pero con mayor frecuencia resulta determinado y bien preciso: se teme a los seres que podrían raptar a los hijos del rey.

Este temor religioso crea en la refracción del relato maravilloso los cuidados por los hijos del rey y desemboca en una motivación artística de la desgracia que está tras la transgresión de la prohibición. Basta con que la princesa salga de su segregación para pasear por el jardín y «se quiera que no» aparece la serpiente que se la lleva. En resumen, se quiere preservar a los niños de un rapto. Esta motivación aparece relativamente pronto: así leemos en un cuento de los zulúes: «Vivían sin salir, la madre se lo había prohibido, diciendo que si salían les cogerían los cuervos y luego les matarían» (34). Lo mismo se puede comprobar, en un estadio bastante más tardío, en el cuento-mito egipcio. Cuando sale, Bata dice a su mujer: «No salgas de casa, o terminarás en el mar» (35). Y aún más tarde encontramos en el cuento maravilloso: «El rey ordenó a las niñeras que tuviesen cuidado con la prin-

---

(32) M. P. Nilsson, *Primitive Religion*, Tubinga, 1911, p. 7.

(33) "Folk-lore Journal", I, 1883, p. 251.

(34) P. A. Snegirev, *Cuentos de los zulúes*, 1937, p. 98.

(35) V. M. Vikent'ev, *Los dos hermanos, novela del Antiguo Egipto*, Moscú, 1917, p. 39; V. V. Struve, *Istar-Isol'da v drevne-vostocnoy mitológii. Sb. Tristan u Isol'da*, 49-70, p. 51.

cesa, que no la dejasen salir a la calle, porque si no el Cuervo de los cuervos la cogería» (Sm. 323).

De todas las clases de prohibiciones con que se quería proteger de los demonios que aparecen en el cuento en forma de serpientes, de cuervos, de machos cabríos, de diablos, de espíritus, de vendavales, de ogros, de magas, de seres que raptan a las mujeres, las muchachas y los niños, la que mejor se refleja en el cuento maravilloso es la prohibición de salir de casa. Las otras especies de catarsis (ayuno, oscuridad, prohibición de la mirada ajena y de los contactos, etc.), se reflejan más débilmente. Pero, de todas formas, no todo está ya claro. Así, por ejemplo, por algunos síntomas indirectos se puede pensar que la permanencia bajo tierra o en la oscuridad o en una torre favorecía la adquisición de fuerzas mágicas, no en virtud de las prohibiciones, sino por sí mismo. Así en la leyenda de la tribu zuñí (de América septentrional) «el padre, que era un gran sacerdote, había iniciado a su hija en las cosas sagradas y *por eso* la tenía en su hogar, alejada de todos los hombres y de todos los adolescentes». Pero en su estancia entra un rayo de luz y nace un niño. Este niño es llevado en secreto al bosque, donde es educado por un ciervo (36). Los estudiosos del mito de Danae deben tener en cuenta estos casos. Nosotros sabemos que en el antiguo Perú las «vírgenes del sol» eran mantenidas segregadas, la gente no las veía nunca; se llamaban mujeres del sol, en realidad hacían de mujer del sustituto del dios-sol, es decir del Inca (37). En general, el sol aparece tarde, en estos casos, como más adelante veremos, refleja representaciones agrarias. Como antes decíamos, el sol en esta función es casi desconocido para el cuento; el cuento es más arcaico que estos casos.

7. *Conclusiones.*

Todos los materiales aquí expuestos nos autorizan la

(36) F. H. Cushing, *Zuñi Folk Tales*, Nueva York y Londres, 1911, página 132.

(37) Karstens, *Die altperuanische Religion*, ARW, XXV, 1937.

siguiente ilación: el substrato religioso más antiguo de nuestro motivo está constituido por el temor a las fuerzas invisibles que rodean al hombre. Las causas de este fenómeno no han sido elaborados aún suficientemente por los historiadores etnólogos y no son de la competencia del folklorista. Este temor es causa de que las muchachas sean sometidas a una clausura durante el período que dura la menstruación, para protegerlas de tales peligros. En el cuento mravilloso este fenómeno se refleja en la imagen de la muchacha segregada en el bosque donde le crecen los largos cabellos. Con la aparición del jefe-rey o del sacerdote, estos mismos cuidados, en las mismas formas, se ejercitan respecto al rey y a toda su familia. Los detalles de la segregación de los reyes y de las prohibiciones que la acompañan se corresponden exactamente con los detalles existente en el relato maravilloso. En particular, el cuento maravilloso refleja la prohibición de la luz, las prohibiciones relacionadas con la comida y los alimentos, la prohibición de mostrar el rostro y la del contacto con la tierra. Contiene sólo huellas esporádicas de la idea de que el bienestar del rey segregado se halla relacionado con el bienestar del pueblo. En el cuento maravilloso hallamos la tendencia a segurar la integridad personal de los hijos del rey; el cuento utiliza el motivo de la reclusión y de su violación como preparación artística y como motivación del rapto de los hijos del rey por serpientes y otros seres que aparecen de improviso y sin que se sepa de dónde. En el relato maravilloso la misma reclusión no es nunca motivada. Su motivación mediante la ira paterna (Grimm, 198), etcétera, es siempre esporádica, no es típica del relato maravilloso, constituye una transición hacia el género novelístico. Este motivo ha pasado a la literatura narrativa, igual que a la popular y hagiográfica, pero oculto y deformado. En los cuentos de contenido novelesco, después de las bodas «el marido construyó un palacio para su mujer y en ese palacio abrió una sola ventana», etc. (38). Por la continuación del cuento se ve que eso

(38) J. P. Minaev, *Cuentos hindúes*, S. Petersburgo, 1887, p. 82.

se hizo para poner a prueba la fidelidad femenina. A veces la segregación es un medio de persecución utilizado contra las esposas: «Encerraron a la pobre mujer inocente, sin ningún motivo. El amo de la finca construyó en el patio una torre, una columna de ladrillos, y la encerró en esa columna... Le dejaron un ventanuco, por el que le pasaban bizcochos y agua» (Az. 5). El motivo de las muchachas y de las mujeres encerradas es aprovechado ampliamente por la literatura novelesca: al expediente de la segregación recurren los maridos celosos. Por otro lado, las mujeres presas son representadas como santas mártires, y este motivo ha pasado también a la literatura hagiográfica. (39).

II. La desventura y la reacción

8. *La desventura.*

Podemos seguir el desarrollo ulterior de los acontecimientos en el relato maravilloso. La prohibición de abandonar «la habitación del piso superior» es inevitablemente desoída. No sirven ni cerraduras, ni cerrojos ni torres ni subterráneos. Inmediatamente después de eso tiene lugar la desventura. Sólo hay que añadir que el encarcelamiento de los niños en la «columna» no es un elemento obligatorio y que a veces la desgracia tiene lugar ya al principio mismo del relato.

Una desventura de cualquier tipo es la forma fundamental de la trama. De la desventura y de la reacción contra ella nace el tema. Las formas de esta desventura son bastante variadas, tan variadas que no podemos examinarlas todas juntas. En este capítulo no daremos ninguna explicación de las formas de esta desventura. Al encarcelamiento en la «columna» o en la prisión sigue generalmente el rapto. Para estudiar este rapto debemos

(39) A. N. Veselovskiy, *Las leyendas de la Bella recluida en el gineceo y la poesía épica oral rusa acerca del reino subterráneo*, 1878, IV; *Poetika syuzetov* (Poética de los temas), S. Petersburgo, 1913, pp. 70 y ss.

estudiar la figura del raptor. El raptor fundamental, principalísimo, de las muchachas es la serpiente. Pero la serpiente aparece en escena dos veces en el relato maravilloso. Aparece fulminantemente, se lleva a la muchacha y desaparece. El protagonista se lanza a su búsqueda y entre los dos se entabla un combate. El carácter de la serpiente sólo puede ser aclarado por el análisis de ese combate. Sólo así es posible obtener una descripción clara de la serpiente y explicar el rapto de las muchachas. En otras palabras, para el oyente ingenuo la marcha de la acción y el final surgen ya desde el principio de la acción. Para el estudioso puede suceder lo contrario: el principio surge del medio o del final del relato. Mientras que el comienzo del cuento maravilloso presenta muchas formas, el medio y el final son mucho más uniformes y constantes. Por eso el principio con frencuencia sólo puede ser explicado por el medio e incluso por el final. Lo mismo se puede decir de otros aspectos del principio del relato maravilloso. A veces, por ejemplo, comienza con la expulsión del hogar de los hijos que no son bien acogidos. En qué consiste esta expulsión, sólo lo podemos establecer después de estudiar el ambiente a que los hijos expulsados van a parar. Otro tipo de comienzo de cuento no contiene la desventura. El relato comienza con la publicación de un bando del rey, el cual promete la mano de su hija a quien alcance su ventana montado en un caballo alado. Esta es una de las formas de empresa difícil que se asignan. Esta empresa se puede explicar sólo si se la pone en conexión con el estudio del ayudante mágico y con la figura del viejo rey, pero el ayudante aparece normalmente hacia la mitad del relato. Por lo tanto, aquí el centro del cuento nos explica su principio.

El análisis de los elementos mediales permite aclarar igualmente la pregunta de por qué comienza con tanta frecuencia el relato por una desventura y de qué especie de desventura se trata. Generalmente, hacia el final el mal se tranforme en bien. La princesa vuelve felizmente con su prometido, la hijastra expulsada del hogar regresa a él con ricos presentes, y a menudo a su vuelta siguen las bodas. La investigación de las for-

mas de estas bodas nos muestra de qué tipo de prometido se trata y con qué comienza el matrimonio.

Por lo tanto, en nuestra investigación nos vemos obligados a saltar uno de los momentos de la acción y a comenzar nuestra reseña de ella por la mitad.

Pero ya desde ahora podemos preguntarnos si tras esta multiformidad no se oculta una unidad. Los elementos de la mitad del relato son constantes. Se trate de la princesa raptada, de la hijastra expulsada de su hogar, o del héroe que parte a la búsqueda de las manzanas que devuelven la juventud, en cualesquiera de estos casos, cae donde la maga. Esta uniformidad de los elementos centrales hace surgir la presunción de que también los elementos iniciales, con toda su variedad, estén unidos por alguna uniformidad. Veremos a continuación si esto es verdad o no.

9. *El aprovechamiento del héroe que parte.*

En el penúltimo apartado hemos visto algunas formas de comienzo de cuento. Están unidas por un rasgo común, por la aparición de una desventura. La marcha de la acción exige que el héroe sea informado, de algún modo, de esta desventura. En el cuento este momento se presenta bajo formas muy variadas: bando del rey, relato de la madre, encuentros casuales, etc. No nos vamos a detener en ese momento: para nostros no resulta esencial el modo de informarse de la desventura que tenga el héroe. Nos basta con establecer que se ha enterado y que sale de viaje.

A primera vista la partida no contiene en sí nada de interesante. «El arquero se encaminó», «El hijo montó a caballo, partió para los reinos lejanos», «El valeroso arquero montó sobre su caballo gigante y partió para tierras lejanas», tal es la fórmula acostumbrada de la partida. Efectivamente, estas palabras no contienen nada que pueda parecer problemático. Pero no son las palabras lo que importa, sino la partida del protagonista. En otros términos, la composición de la narra-

ción está construida sobre el movimiento del héroe en el espacio. Esta composición es propia no sólo del cuento maravilloso sino también de la epopeya (*Odisea*) y de las novelas; así está construido el *Don Quijote*, por ejemplo. En este viaje el héroe puede encontrar aventuras de todo tipo. En efecto, las aventuras de Don Quijote son muy variadas y numerosas, igual que las aventuras de los héroes de otras novelas caballerescas semifolklóricas de época anterior (Wigalois, etc.). Pero, a diferencia de estas novelas literarias o semi-folklóricas, el auténtico cuento maravilloso folklórico no conoce esta multiformidad. Las aventuras podrían ser muy variadas, y en cambio son siempre las mismas, están sujetas a una severísima ley. Esta es nuestra primera observación.

Y ésta es la segunda: el cuento maravilloso omite el momento del movimiento. El movimiento no es descrito nunca minuciosamente, se esboza siempre con sólo dos o tres palabras. La primera etapa del viaje desde la casa paterna a la cabaña del bosque se cuenta con estas palabras: «Y él viajó: ¿mucho tiempo o poco? ¿Fue cerca, fue lejos?». Esta forma contiene la repulsa de la descripción del viaje. El viaje está sólo en la composición, pero no en su hechura. La segunda etapa va desde la cabaña del bosque al reino lejano. La partida y la llegada están divididas por un espacio muy vasto, pero este espacio se recorre en un instante. El héroe vuela por encima de él, la gorra que se le cae de la cabeza se halla ya muy lejos cuando quiere recogerla. Y así nos hallamos otra vez frente a la renuncia esencial a elaborar épicamente este motivo.

De ello se desprende que en el cuento maravilloso el espacio representa un doble papel: por un lado existe en el relato, es un elemento absolutamente indispensable de la composición; por otro es como si no estuviese. Todo el desarrollo de la narración tiene lugar en los momentos de no viaje, y estas paradas son elaboradas muy minuciosamente.

Nosotros no tenemos ninguna duda de que la *Odisea*, por ejemplo, es una obra posterior al cuento maravilloso. En ella el viaje y el espacio se encuentran elaborados épicamente. De

esto deducimos que los elementos estáticos del cuento maravilloso son más antiguos que su composición espacial. El espacio se ha insertado en algo que ya existía antes. Los elementos fundamentales nacieron antes de la aparición de las representaciones espaciales y lo veremos a continuación con más detalle. Todos los elementos de los momentos de reposo existían ya como *rito.* Las representaciones espaciales reparten en distancias lejanas lo que en el rito constituian las fases.

¿A dónde se dirige el héroe? Con un examen más atento vemos que no se pone sin más en camino, sino que antes de partir pide que se le proporcione algo, y este motivo exige alguna consideración.

Los objetos de que se aprovisiona el héroe son de muchos tipos: bizcochos y dinero, una nave con una tripulación embriagada, una tienda, un caballo. Normalmente, todas estas cosas resultan superfluas, el héroe las pide únicamente para sembrar pistas falsas. Nuestra investigación demostrará por ejemplo que el caballo cogido en el hogr paterno no sirve y que es sustituido por otro. Pero entre estos objetos hay uno que merece una atención especial: la clava. Esta clava es de hierro, y normalmente el héroe la pide antes de emprender la marcha: «Buen hombre, fórjeme una clava que pese cinco pud*» (Af. 104d). ¿De qué clava se trata? Para probarla el héroe la arroja al aire (hasta tres veces). Se podría deducir, pues, que se trata de una maza, de un arma. Pero no es así. En primer lugar, el héroe a veces no utiliza la clava que se ha llevado de casa, el narrador la olvida por completo en la continuación del relato. En segundo lugar, resulta de las comparaciones que el héroe coge además de la clava de hierro, una *prosforá* * de hierro y botas de hierro. «Ivánuska fue a donde el herrero, herró tres muletas, hizo cocer tres *prosforá* y salió a la búsqueda de Másenka» (Sm. 35). Antes de salir volando, Finist dice a la muchacha: «Si se te ocurre buscarme, búscame en las tierras lejanas,

(*) Pud: 16 kilos. (N. del T.)

(*) Panecillo equivalente a la hostia del culto católico. (N. del T.)

en el reino lejano. Gastarás tres pares de zapatos, romperás tres bastones de hierro, mordisquearás tres *prosferá* de hierro antes de encontrarme» (Af. 129 a). Lo mismo dice la mujer-rana: «Bien, príncipe Iván, búscame en el séptimo reino, gasta botas de hierro y muerde tres *prosforá* de hierro» (Af. 150 b).

Del conjunto bastón - pan - botas, es fácil que falten uno e, incluso, dos elementos. Con frecuencia nos encontramos únicamente con el pan: («Cuécele un pan de tres *pud*»: Z. St., 275), o bien sólo con el calzado. («Haz que le cosan muchísimos pares de zapatos distintos»; Sad. 60), o, en fin, únicamente el bastón. A menudo encontramos que el pan es racionalizado en bizcochos, provisiones para el viaje, etc., y el bastón en una vara o en una calva; nos encontramos aquí con una transposición de sentido que hace aparecer al bastón como un arma, pero no representa nunca el papel de arma, como se constata fácilmente por el siguiente ejemplo: «Los zapatos se gastaron por la arena, el sombrero se agujereó por la lluvia, la muleta se adelgazó de tenerla en la mano» (Sev. 14). Aquí la muleta no sirve de arma, y conserva su función primitiva. O: «Si quiere, hágase forjar tres sombreros de cobre y luego póngase en camino. Cuando haya agujereado las lanzas y gastado los sombreros, entonces me encontrará» (Sm. 130). Aquí la maza se transforma en lanza, pero en una lanza en la que se apoya el héroe para caminar, y que no utiliza como arma. Es interesante constatar que este triple elemento se ha conservado mejor en los cuentos en que la protagonista es una mujer (Finist, y otras). Esto se debe a que la figura de la mujer no se presta a ser armada, y por lo tanto el bastón se conserva permanentemente en su aspecto primitivo.

Se puede constatar que los zapatos, el bastón y el pan eran los objetos de que se abastecía a los muertos para su peregrinación al otro mundo. Se hicieron más tarde de hierro para simbolizar lo largo del viaje.

Charuzin dice: «Como consecuencia de la representación del viaje y del mundo de ultratumba... se hallan también objetos que se dejan en la tumba o se queman junto con el muerto. Es

bien natural que si el muerto debe atravesar el agua para llegar al mundo de las sombras, se coloque una barquilla en su tumba. Si debe recorrer a pie un largo camino, se le dejan zapatos más resistentes». (40).

Esta representación aparece ya entre los indios de la América septentrional. En la leyenda transcrita por Boas el héroe quiere hallar a su mujer muerta. «Pidió a su padre cinco pieles de oso y se hizo cien pares de zapatos». (41). Así pues, para ir al reino de los muertos son precisos zapatos resistentes. En California, los indios eran sepultados siempre con sus mocasines (42). «Los indígenas de California aprovisionan a sus difuntos de calzado porque el camino hasta los lugares de la caza eterna es largo y difícil» (43). En Bengala, los muertos son «equipados como si debiesen hacer un largo camino» (44). Entre los egipcios, los muertos son provistos de bastón y de sandalias (45). El capítulo 125.º del *Libro de los Muertos*, en una de sus variantes, se titula del siguiente modo: «Este capítulo debe ser recitado por el muerto después de haber sido limpiado y lavado, vestido y calzado con blancas sandalias de piel...». En el papiro hierático sobre Astarté se dice de ella (que se encuentra en los infiernos): «¿A dónde vas, hija de Ptah, diosa enfurecida y terrible? ¿Acaso no se han gastado las sandalias de tus pies? ¿No se han desgarrado los vestidos que te cubrían, a tu partida y a tu llegada de la tierra y al cielo?» (46). Estas sandalias reales, aunque sólidas, se ven sustituidas gradualmente por símbolos. En las sepulturas de la Grecia antigua se han encontrado zapatos de arcilla, a veces dos pares (47). Esta

---

(40) Charuzin, en "Etnología", S. Petersburgo, 1905, p. 260.

(41) F. Boas, *Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas*, Berlín, 1905, p. 41.

(42) Negelein, *Die Reise der Seele ins Jenseits*, ZV, 1901.

(43) Charuzin, en "Etnología", IV, p. 260.

(44) Negelein, *op. cit.*, p. 151.

(45) Reitzenstein, *ARW*, VIII, p. 178.

(46) V. V. Struve, *Ishtar-Isotta en la mitología del antiguo Oriente*, en la recopilación *Tristán e Isolda*, 49-70, p. 51.

(47) Samter, *Geburt, Hochzeit und Tod*, Leipzig, 1911, p. 206.

representación, que continuó viva hasta la Edad Media, ha llegado hasta nosotros. En las tumbas alemanas fueron halladas velas, fruta, bastones y zapatos (48). En ciertas localidades de La Lorena al difunto se le calza y se le pone en la mano un bastón para su inminente viaje al mundo de ultratumba (49). En Escandinavia se le ponían al muerto zapatos especiales antes de sepultarle; con ellos el difunto debía poder recorrer el sendero lleno de cantos sueltos y cubierto de zarzas que conduce al mundo del más allá (50). En el caso en que el camino pase por la tierra, se procura facilitar la marcha calzando al muerto, colocándole al lado un bastón, etc., dice Anucin (51).

Estos materiales son suficientes para establecer que los cien pares de zapatillas, los dos pares, el calzado de arcilla, los zapatos especiales que en ellos figuran, así como el bastón especial, se han transformado en el cuento maravilloso en zapatos de hierro y en un bastón también de hierro, y por la incomprensión de este motivo el bastón se ha transformado en una clava, es decir en un arma.

Estos materiales (muchos de ellos recogidos sobre todo por Samter) permiten afirmar que el calzado de hierro es un signo de la partida del héroe para el otro mundo.

Otro problema que puede surgir en relación con cuanto precede es el del carácter del héroe. ¿Quién es? ¿Una persona viva que va al reino de los muertos, o un muerto que refleja la representación de las peregrinaciones del alma? En el primer caso, el héroe podría ser comparado con el chamán que se pone en viaje siguiendo al alma de un muerto o de un enfermo. Cuando el héroe expulsa al espíritu maligno que se ha instalado dentro de la princesa, actúa exactamente como el chamán. En este caso, la composición estaría clara: la princesa es raptada por la serpiente, el rey llama a un poderoso chamán, un brujo, un mago, un antepasado, y éste se pone a buscar. Pero si

(48) Negelein, *Die Reise der Seele ins Jenseits*, ZV, 1901.
(49) Sternberg, *La religión primitiva*, Leningrado, 1936, p. 330.
(50) Charuzin, en *Etnología*, IV, p. 260.
(51) D. N. Anufin, *Arch. moscovita*, vol. XIV, Moscú, 1890, p. 179.

bien esta afirmación contiene una parte de verdad, un análisis posterior mostrará que es demasiado simplificada y que nos enfrentamos con otras representaciones más complejas.

Por lo tanto, la solución de un problema hace surgir nuevos problemas. Nosotros esperamos su solución del examen de los sucesivos momentos centrales del cuento. Ante, todo debemos descubrir a dónde va el héroe durante su viaje.

CAPÍTULO TERCERO

EL BOSQUE MISTERIOSO

1. *La construcción posterior del relato maravilloso. Cómo se consigue el medio mágico.*

Ya hemos aludido anteriormente al hecho de que la trama del cuento maravilloso contiene una desgracia y la salida del hogar del héroe. A veces la propia circunstancia del alejamiento del hogar constituye por sí misma una desventura, como por ejemplo cuando es expulsada la hijastra. Esta desgracia debe ser superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un medio mágico que cae en manos del protagonista. Con eso, propiamente, se predetermina su éxito. Pero esto no es otra cosa que un pálido y árido esquema, que en el cuento maravilloso aparece revestido de ricos ornamentos de detalles y accesorios enormemente coloridos. La riqueza consiste en la variedad con que se realiza un mismo elemento de la composición. Descendiendo a los detalles, nos surge la pregunta: de qué modo cae el medio mágico en manos del protagonista.

En el repertorio del cuento maravilloso existen muchas maneras de procurar al héroe tal medio mágico. Por regla general se introduce al efecto a un nuevo personaje, y con ello entra la acción en una nueva fase. Este personaje es el donante.

El donante constituye una categoría determinada del canon del cuento. Su forma clásica es la maga. A este propósito es indispensable expresar la reserva de que el estudioso no debe fiarse siempre de la nomenclatura del cuento maravilloso.

Con frecuencia, la denominación de maga se atribuye a personajes de categorías totalmente distintas, como por ejemplo la madrastra. Por otro lado, la maga típica es llamada simplemente ancianita, la ancianita del corral, etc. A veces el papel de la maga es asumido por animales(por ejemplo, por un oso), o por un anciano, etc.

2. *Tipos de maga.*

La maga es un personaje muy difícil de analizar porque su imagen consta de una serie de detalles. Estos detalles, reunidos de varios cuentos maravillosos, no se corresponden en ocasiones entre sí, no se adaptan, no se funden en una imagen única. En esencia, el cuento maravilloso presenta tres formas distintas de maga. Está, por ejemplo, la maga-donante, junto a la cual llega el héroe; ella le interroga, de ella el protagonista (o la protagonista), recibe un caballo, ricos regalos, etc. Otro tipo es el de la maga-raptora, que rapta a los niños e intenta asarles, tras lo cual tenemos la huida y la salvación. Finalmente, el cuento maravilloso presenta la maga - guerrera: entra volando en las cabañas donde están los héroes, corta unas correas de la piel de su espalda, etc. Cada uno de estos tipos posee sus características específicas, pero existen también características comunes a todos los tipos, y todo ello dificulta la investigación.

Según nuestra opinión, la manera de resolver las dificultades no consiste en describir minuciosamente los tres tipos; la solución puede ser otra: todo el desarrollo del cuento maravilloso, y en especial el principio (la partida para el reino de los muertos), muestra que la maga puede tener alguna conexión con el reino de los muertos. Comenzaremos por separar las características de la maga que, a la luz de los materiales históricos, confirman esta suposición. En este punto, sin embargo, se hace preciso advertir que, al hacerlo, sólo queda iluminado un aspecto de la imagen de la maga, pero es el aspecto que debe examinarse sin falta: a ello nos lleva también la lógica artística del cuento y de los materiales históricos.

3. *El rito de la iniciación.*

El problema a que nos conducen nuestros materiales puede, por consiguiente, ser formulado de la siguiente manera: ¿qué ligazón existe entre la imagen de la maga y las representaciones de la muerte? Pero planteada así la pregunta, no agota nuestro material. Veremos a continuación que existe efectivavamente una estrecha conexión entre la maga y las representaciones de este tipo. Supongamos que esta conexión haya sido probada; en tal caso, surge inmediatamente otra pregunta: ¿por qué llega el héroe a las puertas de la muerte? Es desde luego cierto que se halla motivado por la marcha de la acción. El comienzo del cuento maravilloso se nos presenta como nacido sobre la base de las representaciones de la muerte. Pero, con eso, no se resuelve el problema, únicamente se transfiere: ¿por qué el cuento maravilloso refleja en esencia las representaciones de la muerte y no otras? ¿Por qué justamente estas representaciones se han mostrado tan tenazmente vitales y susceptibles de elaboración artística?

La contestación a esta pregunta nos es dada por el análisis de un fenómeno que ya no pertenece sólo al ámbito de la concepción del mundo, sino también al de la vida social concreta. El cuento maravilloso ha conservado las huellas no sólo de representaciones de la muerte sino también de un rito que en una época estuvo ampliamente difundido, es decir, del rito de la iniciación de los jóvenes al acaecer la pubertad (*initiation, rites de passage, Pubertätsweihe, Reifezeremonien*).

Tal rito se halla en relación tan estrecha con las representaciones de la muerte, que no es posible estudiar una cosa sin la otra. Deberemos, por consiguiente, confrontar el cuento maravilloso no sólo con los materiales de las creencias, sino también con las correspondientes instituciones sociales.

Con eso tocamos un problema nuevo y de extrema importancia. Hablaremos más adelante de la característica del rito; por ahora, teniendo en cuenta la importancia esencial de este problema, es indispensable aludir a la historia de su investigación.

Ya se observó que el cuento maravilloso refleja los ritos de la iniciación, pero el problema no ha sido estudiado nunca sistemáticamente. Frázer alude a él en su *Rama de oro*, pero el cuento maravilloso como tal, no interesaba a Frázer: lo utiliza únicamente como argumento en favor de su teoría, según la cual durante la iniciación era extraída el alma de los iniciandos, entregándosela a un animal totémico. Pero como esta afirmación no resultaba evidente a partir de los materiales históricos, Frázer intenta apoyarse en el Korscey del cuento maravilloso. En efecto, el alma de Korscey se conserva fuera de él, pero Frázer no demuestra su ligazón con los ritos de iniciación.

El estudioso francés Saintyves, afronta el problema de modo distinto (52). Según él, algunos cuentos maravillosos (*Pulgarcito, Barbazul, El gato con botas, Riquet el del copete*), se remontan a los ritos de iniciación. ¿Pero cómo lo prueba? Refiere una serie de variantes para cada uno de los tipos consignados, y luego comunica al lector que, determinado cuento maravilloso, se remonta al rito de iniciación. Así, por ejemplo, tras haber citado en las páginas 235 - 75, algunos cuentos europeos del tipo de Pulgarcito, el autor dice: «Es interesante que esta forma de nuestro cuento maravilloso suscite la idea de la iniciación. Las empresas difíciles se explican con toda naturalidad con las pruebas de la iniciación». No da ninguna confirmación de esta idea y se limita a su afirmación. Del mismo modo elabora igualmente los demás tipos.

Sólo *Barbazul*, aparece estudiado algo más de cerca, pero también en este caso el material etnológico se cita muy raramente y en muchas ocasiones de modo erróneo. Semejante procedimiento no puede ser llamado procedimiento de investigación, y el libro de Saintyves interesa sólo porque en él se plantea el problema.

También en la ciencia soviética ha sido enunciada esta idea. Así, por ejemplo, B. V. Kazanskiy, concluye su estudio sobre

---

(52) *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, París, 1923, páginas 235-498.

Tristán e Isolda, destacando que, el conjunto de «Tristán e Isolda», se remonta a «los ritos de iniciación y de pubertad». Esta idea es demostrada mediante la caracterización esquemática de los ritos de iniciación, pero también aquí la ligazón con Tristán no aparece elaborada, sino sólo en esbozo. Veremos que los estudiosos dan vueltas en torno a la cuestión, sienten instintivamente la presencia de una conexión pero no pueden o no quieren adentrarse en el material y establecer esta conexión en lo que realmente consiste.

Semejante reproche se dirige, también, en menor medida. al estudio de S. Ia. Lurié *La casa en el bosque* (53). El autor se basa fundamentalmente en Schurtz, lo cual no puede ser considerado como bastante. A pesar de eso, explica toda una serie de fenómenos del cuento maravilloso de manera irreprochable y, lo que es más importante, con independencia de otros estudiosos. Por primera vez se abre un camino, no ya en forma de conjeturas o de analogías superficiales, sino de investigación esencial. Pero, sin embargo, parte de las premisas tradicionales de los tipos de cuentos maravillosos. Toma en consideración no más de dos o tres tipos (esencialmeñte, *La bella durmiente* y *Los doce hermanos* de Grimm), y no trata todo el resto de los materiales, de modo que no ve con claridad toda la amplitud del fenómeno. La ligazón es muchísimo más amplia y profunda de cuanto aparece en el citado trabajo.

Todas las obras que hemos mencionado consideran el fenómeno únicamente en su aspecto descriptivo, sin ninguna relación con el régimen social sobre cuya base se ha creado.

Nosotros vemos que la cuestión resulta bastante nueva y poco clara. No podemos limitarnos a una caracterización fugaz, sino que debemos examinar las cosas un poco más de cerca.

Debemos confrontar el material del cuento maravilloso con el material del rito de iniciación y para ello debemos caracterizar ante todo tal rito.

---

(53) S. Ia. Lurye, *La casa en el bosque*. "*Lengua y literatura*", volumen VIII, Leningrado, 1932, pp. 159-195.

En este punto nos debatimos con una gran dificultad. No deberemos dar una simple descripción de este rito, sino trazar su historia, pero eso es algo actualmente imposible. Se trata de un problema puramente etnológico y en la etnología la cuestión sólo se expone descriptivamente. Poseemos muchas indicaciones, observaciones y registros concretos; tenemos también algunos estudios en los que tales indicaciones son sistematizadas y reducidas a una especie de artificial media aritmética (54). Contamos con monografías en el ámbito de ciertos confines territoriales (55). Pero todo eso no basta para satifacer al folklorista soviético: no se plantea el propio problema del rito, y detalles enormemente importantes para el folklorista no se aclaran. Cada estudioso subraya un aspecto con perjuicio de los demás. En consecuencia, también nosotros nos vemos obligados a limitarnos a la representación esquemática de este rito. Las perspectivas históricas, su problemática y sus detalles se descubrirán gradualmente.

¿Qué es la iniciación? Es una de las instituciones peculiares del régimen de clan. El rito se celebraba al llegar la pubertad. Con él, el joven, era introducido en la comunidad de la tribu, se convertía en miembro efectivo de ella y adquiría el derecho a contraer matrimonio. Esta era la función social del rito. Sus formas varían, y nos detendremos a examinarlas en conexión con los materiales del cuento maravilloso: se hallan determinadas por la base mental del rito: se creía que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. Esta es la denominada muerte temporal. La muerte y la resurrección eran

---

(54) H. Schurtz, *Alterklassen und Mannerbünde*, Berlín, 1902; Webster, *Primitive Secret Societies*, 1908; A. Van Gennep, *Les rites de passage, études systématiques des rites*, París, 1909; E. M. Loeb, "Tribal iniciations and Secret Societies", *Univ. of Calif. Publ.*, 25, n. 3, Berkeley, 1929.

(55) F. Boas, *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwa-kiutl Indians. Rep. of the U.S. Nat. Mus. for 1895*, pp. 311-737, Washington, 1897; L. Frobenius, "Die Geheimbünde und Masken Afrikas, Abh. Leopolddinischen Karolinischen Deutschen Akad. der Naturförscher", vol. 74, Halle 1890; H. Nevermann, *Masken und Geheimbünde in Melanesien*, Berlín, 1933.

provocadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos. Se imaginaba que era tragado por ese animal y que, tras haber transcurrido algún tiempo en el estómago del monstruo, volvía a la luz, es decir que, era escupido o vomitado. Para la celebración de tal rito se construian, a veces, casas o cabañas a propósito, que tenían la forma de un animal, cuyas fauces estaban representadas por la puerta y allí se practicaba también la circuncisión. El rito se celebraba siempre en la espesura de la selva o del bosque, y estaba rodeado del misterio más profundo; además iba acompañado de torturas físicas y mutilaciones (amputación de un dedo, rotura de dientes, etc.). Otra forma de muerte temporal consistía en quemar simbólicamente al niño, en cocerle, asarle, cortarle en pedazos y resucitarlo. Al resucitado se le imponía un nuevo nombre, sobre su piel se imprimían marcas y otras señales de que se había celebrado el rito. El niño hacía un aprendizaje más o menos largo y duro. Se le enseñaban los métodos de caza, se le comunicaban secretos de carácter religioso, se le impartían conocimientos históricos, normas y mandamientos de la costumbre social, etc. Hacía su aprendizaje como cazador y miembro de la comunidad, su aprendizaje de los bailes y cantos y aprendía todo lo que se consideraba indispensable para la vida.

Estos son los rasgos fundamentales del rito, expuestos de forma esquemática. Los detalles los iremos viendo poco a poco. Prestemos, por ahora, una atención especial al hecho de que se creía que el iniciando debía marchar a la muerte, y de que él estaba plenamente convencido de que moriría y sería resucitado. El estudio de los detalles nos revelará gradualmente también el sentido de esta costumbre, así como la finalidad que pretendía. Veremos que en su origen hay intereses económicos.

Y, ahora, volvamos al cuento maravilloso. Hasta ahora hemos partido del cuento y hemos aducido el material histórico después de exponer el narrativo. Ahora, para hacer la exposición más cómodo y sencilla procederemos, en ocasiones, a la

inversa. El procedimiento de la argumentación no va a cambiar, pero a veces cambiará el orden de su exposición.

4. *El bosque.*

Al ir «donde le llevan sus piernas», el héroe (o la heroína), llega a un bosque oscuro e impenetrable. El bosque es un accesorio constante de la maga. Pero no sólo: también en los cuentos en que falta la maga, el héroe o la heroína llegan inevitablemente a un bosque. El héroe del cuento, sea el príncipe, la hijastra expulsada del hogar o, el soldado desertor, se encuentra invariablemente con un bosque, y, además, en él, dan comienzo sus aventuras. Este bosque no se describe nunca con más detalles. Es densísimo, oscuro, misterioso, un poco convencional, no del todo verosímil.

En este punto cae, sobre el estudioso, un verdadero aluvión de materiales en conexión con las representaciones del bosque y de sus habitantes: para no perdernos entre ellos, resulta indispensable que nos atengamos, rigurosamente, sólo a las representaciones que tienen conexión con los cuentos. Así, por ejemplo, en el cuento maravilloso no hay casi ningún reflejo de los espíritus del bosque ni de las ninfas. La ninfa aparece una sola vez en la colección de Afanasiev, y nos la encontramos en una adición. El espíritu del bosque no es nunca otra persona que la maga, bajo otra denominación. Tanto más estrecha, en compensación, resulta la conexión entre el bosque del cuento maravilloso y el bosque o selva que figura en los ritos de iniciación. Y, éste, es un rasgo constante e inmutable en todo el mundo. En los lugares en que no existían bosques los muchachos eran conducidos, al menos, a una espesura.

El nexo entre el rito de iniciación y el bosque, resulta siempre tan sólido y constante que es exacto también en sentido inverso: cada llegada del héroe al bosque plantea la cuestión de la ligazón de este tema dado con el ciclo de los fenómenos de iniciación. Cuando leemos en el cuento maravilloso contemporáneo: «Su padre le condujo al bosque, a una cabaña especial,

y allí estuvo rogando a Dios durante doce años» (Z. P. 6), o: «Vamos al bosque, allí hay una casa para nosotros» (Z. P. 41), y cosas semejantes, el nexo aparece aún con bastante claridad y puede ser elaborado fácilmente. Pero es preciso decir que por ahora no se entrevén en el propio relato otros indicios en el bosque que nos permitan llevar a cabo esta aproximación. Pero las cosas cambian cuando se examina el papel funcional representado por este bosque: en el cuento maravilloso constituye por regla general, una barrera que retiene al héroe. El bosque en que cae es, impenetrable, una especie de rd que aprisiona a los recién llegados. Esta función del bosque de los cuentos aparece claramente en el otro motivo del peine arrojado, que se transforma en bosque y entretiene al perseguidor. Aquí, en cambio, el bosque no retiene al perseguidor, sino al caminante ocasional, al extraño que no puede atravesarlo. Veremos a continuación que la maga da al héroe un caballo a lomos del cual vuela a través del bosque. El caballo vuela «por encima del bosque inmóvil».

En este momento topamos con el insuficiente estudio de la cuestión por parte de los etnólogos. ¿Por qué sucede que en todo el mundo, en todos los lugares en que este rito se celebraba, tenía lugar siempre, inevitablemente, en un bosque o en una espesura? Se pueden hacer muchísimas conjeturas, afirmar, por ejemplo, que el bosque aseguraba la posibilidad de celebrar el rito en secreto: ocultaba el misterio. Pero será más correcto atenerse a los materiales, y los materiales muestran que el bosque circunda al otro mundo, que el camino para el otro mundo pasa por el bosque. Entre los mitos americanos está el del hombre que parte a la búsqueda de su esposa muerta. Llega al bosque y descubre que está en el país de los muertos (56). En los mitos de la Melanesia, más allá del bosque se halla el país del sol (57). Materiales posteriores, de la época en que el

---

(56) G. A. Dorsey, "Traditions of the Skidi Pawnee". *Mem. of the Amer. Folk-Lore Soc.*, vol. VIII, Boston y N. York, 1904, p. 74.

(57) L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, Weimar, 1898, p. 203.

rito ya había muerto junto con el régimen social que le había creado, muestran que el bosque circunda al otro mundo, que el camino para ir a él atraviesa el bosque.

Este hecho aparece, claramente, también, en la antigüedad clásica, y ha sido observado hace mucho tiempo. «La mayor parte de las entradas al mundo subterráneo estaban rodeadas por una impenetrable selva virgen o bosque. Este bosque era un elemento constante en la representación ideal de la entrada al Hades» (58); Ovidio habla de ello en sus *Metamorfosis* (IV, 431; VIII, 402). En el sexto libro de la *Eneida* se describe el descenso de Eneas a los Infiernos:

> *Spelunca alta fuit vastoque inmanis hiatu,*
> *Scrupea tuta lacu nigro nemorumque tenebris...*
> (VI, 237 - 8).

Tanto Ovidio, como Virgilio, nos presentan un reflejo literario de las representaciones, pero de estos reflejos se deduce la existencia de las representaciones.

Estos materiales permiten formular la siguiente conclusión, por el momento puramente preliminar: el bosque del cuento maravilloso, refleja por un lado, la reminiscencia del bosque, como lugar donde se celebraba el rito, y, por otro lado, como entrada al reino de los muertos. Ambas representaciones están estrechamente ligadas entre sí.

Por ahora, esta ligazón, no ha sido aún demostrada. Veamos lo que le sucede a continuación al héroe.

5. *La cabaña con patas de gallina.*

El bosque, como concreto elemento aislado, no prueba aún nada. Pero que se sale algo de lo corriente, lo vemos por sus habitantes, lo vemos por la cabaña que el héroe ve de repente

(58) W. H. Roscher, "Ausführliches Lexicon der griechischen und romanischen Mythologie", Leipzig, 1888-1920, v. v. *Katabasis*.

ante sí. Al ir «a donde le llevan sus piernas», levanta por casualidad, la vista y ve un espectáculo insólito, ve una cabaña con patas de gallina. Da la impresión de que esta cabaña la conoce Iván, desde hace mucho tiempo: «Queremos entrar en ella y que nos inviten a comer». No se extraña lo más mínimo y sabe cómo comportarse.

Algunas cuentos maravillosos nos informan de que esta cabaña «gira», es decir, da vueltas sobre su eje. «Ante él se encuentra una cabaña con patas de gallina y está dando vueltas todo el tiempo» (Af. 129). «Está allí y gira». (K. 7). Esta representación proviene de una interpretación incorrecta del término «da vueltas». Algunas narraciones precisan: cuando hace falta, da vueltas. Pero no gira por sí sola. El héroe debe obligarle a girar y, para hacerlo, hay que saber y pronunciar la fórmula exacta. También en este caso vemos que el héroe no se siente nada sorprendido. No tiene pelos en la lengua y sabe lo que tiene que decir. «Según la antigua fórmula, conforme al dicho de su nodriza: «Cabañita, cabañita —dijo Iván, tras haber soplado sobre ella—, vuelve el trasero al bosque y el delantero a mí». Y he aquí que, la cabaña, se volvió hacia Iván, y desde la ventanita está mirando una viejecilla, con cabellos blancos» (Af. 75, nota). «Cabañita, cabañita, ponte con los ojos hacia el bosque y la puerta hacia mí; no quiero estar aquí un siglo, sino dormir una sola noche. Deja pasar al viajero» (K. 7).

¿Qué pasa? ¿Por qué hay que hacer girar a la cabaña? ¿Por qué no se puede, simplemente, entrar en ella? Con frecuencia, ante Iván, aparece un pared lisa, «sin ventanas, sin puertas», la entrada está por el lado opuesto. «La cabañita no tenía ni ventanas, ni puertas; no tenía nada» (K. 17). ¿Pero por qué no puede dar la vuelta él a la cabaña y entrar por el otro lado? Evidentemente, la cabaña está situada en una frontera visible o, invisible que, Iván, no puede atravesar de ningún modo. Sólo se puede pasar esa frontera mediante y a través de la cabaña y hay que hacer que gire «para que yo pueda entrar en ella y atravesarla» (Sm. 1).

Ahora resulta interesante citar un detalle, de un mito ameri-

cano. El héroe quiere pasar a través de un árbol, pero el árbol se balancea y no le deja pasar. «Entonces él intentó pasar por un lado. Pero era imposible. Tenía que pasar por el árbol». El héroe intenta pasar bajo el árbol, pero éste se baja. Entonces el héroe toma carrerilla y se lanza de golpe contra el árbol que se hace pedazos y al tiempo se transforma en una pluma leve, que vuela por el aire (59). Veremos que tampoco nuestro héroe sale a pie de la cabaña, sino que sale volando de ella a caballo o transformado en águila. La cabaña vuelve su lado abierto hacia el reino remoto, y el lado cerrado hacia el reino accesible a Iván. Y, por eso, Iván, no puede rodear la cabaña, sino que debe hacer que ésta se vuelva: es un puesto de guardia. El no puede atravesar la línea de demarcación antes de haberse sometido a un interrogatorio y a una prueba que establecerá si puede proseguir adelante. A decir verdad, ya ha superado la primera prueba: Iván conoce el conjuro y ha sabido soplar sobre la cabaña y hacer que se dé la vuelta. «La cabaña volvió su fachada en dirección a él, se abrieron solas sus puertas, se abrieron las ventanas» (Af. 81). «La cabaña se detuvo, se abrieron las puertas» (Af. 65). A veces, el cuento subraya que la cabaña se halla situada en una frontera. «Más allá de esta estepa hay un espeso bosque, y en su lindero una cabaña» (Af. 80). «Y esa es la cabaña, pasada la cual no hay ningún paso, es todo oscuridad cerrada y no se ve nada» (Af. 152 b). A veces está a la orilla del mar, otras junto a un foso que hay que saltar. Por el desarrollo posterior de la narración se ve que, en ocasiones, la maga, ha sido puesta como guardiana de la frontera de sus amos y, que, éstos le insultan, porque ha dejado pasar a Iván. «¿Cómo has osado dejar pasar a un granuja a mi reino?» (Af. 104 b) o: «¿Qué te había encargado?» (Af. 164). A la pregunta del «Rey-doncella» de si ha pasado alguien, la maga responde: «No hemos dejado pasar ni una mosca».

Por este ejemplo se transparenta ya que el donante del me-

(59) A. L. Kroeber, "Gros Ventre Myths and Tales.", *Anthrop. Papers of the Amer. Mus. of Nat. Hist.*, vol. I, P. II, N. York, 1907, p. 84.

dio mágico, está de guardia a la entrada del reino de la muerte. Esto se ve aún con más claridad en los materiales más primitivos: «Tras haber vagado durante algún tiempo, descubrió en lontananza humo, y acercándose vio una casa en la pradera. En ella vivía un pelícano. Este le preguntó: ¿Dónde vas? El respondió: Busco a mi esposa que ha muerto. Es una empresa difícil, sobrino —dijo el pelícano—. Sólo los muertos pueden hallar con facilidad ese camino. Los vivos pueden alcanzar los países de los muertos sólo con grandísimo peligro. Le dio un medio mágico para ayudarle en su tarea y le enseñó como servirse de él» (60).

Nos encontramos aquí también con el interrogatorio. Advirtamos que en este mito el donante tiene el aspecto de un animal: esta observación nos será enseguida útil. A la misma categoría pertenecen otros casos. En un cuento maravilloso dolgano podemos leer: «Ellos (los chamanes-ocas), debían volar al cielo a través de una abertura. Junto a esta abertura se hallaba sentada una anciana, y vigilaba a las ocas que pasaban volando». Esta anciana no es otra que la señora del universo. «Nadie debe volar por este lado. No lo consiente la señora del universo» (61).

Advirtamos, además, que, en todos estos casos el héroe no es un muerto, sino un hombre vivo o un chamán, deseoso de penetrar en el reino de los muertos.

Pero en este caso no encontramos cabañas giratorias. Para explicar la imagen de la cabaña que gira, podemos recordar únicamente que, en la antigua Escandinavia, no se construian nunca las puertas en dirección del norte. Se creía que ese lado traía desgracia. Por el contrario, la morada de la muerte en la *Edda* (*Nastrand*), tiene su puerta hacia el norte. Con esta insólita ubicación de la puerta, nuestra cabaña vuelve a revelársenos como una entrada al otro mundo. La morada de la muerte tiene su entrada por el lado de la muerte.

En las narraciones cuyo protagonista es una mujer, la caba-

---

(60) Franz Boas, *Indian Sagas*, p. 4.
(61) A. A. Popov, *Dolganskiy folklor*, pp. 55-56.

ña presenta algunas particularidades. Antes de ir a donde la maga, la muchacha va a ver a su tía, y ésta le advierte de lo que va a encontrar en la cabaña y le enseña cómo debe comportarse y lo qué debe hacer. Esta tía es, manifiestamente, un personaje introducido en un segundo momento. Hemos visto que el héroe sabe siempre por si mismo, cómo tiene que comportarse y lo qué debe hacer en la cabaña. Este conocimiento no es motivado externamente, como veremos está motivado internamente. El instinto artístico obliga al narrador a motivar este conocimiento y a introducir el personaje de la tía-consejera. La tía dice lo siguiente: «Allí dentro te pincharán en los ojos con una rama de abedul, y tú debes atarla con una cintita; las puertas rechinarán y darán golpes, y tú debes poner un poco de mantequilla en el dintel; los perros querrán despedazarte, y tú debes echarles pan; y habrá un gato que te arañará en los ojos, dále jamón». (Af. 58 b).

Examinemos, ante todo, los actos de la muchacha. Cuando echa un pedazo de mantequilla en el dintel descubrimos, en ello, huellas de la aspersión. En otro texto estas huellas aparecen más nítidamente: «Salpicó la puerta con agua» (Chud. 59). Ya hemos visto que el héroe sopla sobre la cabaña. Si la muchacha da carne, pan y mantequilla a los animales que custodían la entrada, de la cabaña, estos mismos alimentos denotan el tardío origen agrario de tales detalles. Los sacrificios propiciatorios a los animales que guardan la entrada al Hades (del tipo del Cerbero y otros), los estudiamos en otro capítulo. Y, por último, si el árbol es atado con una cinta, también en este caso resulta fácil adivinar un residuo de actos rituales ampliamente difundidos. Y si la muchacha realiza estos actos cuando vuelve de la cañaba y no cuando entra en ella, también en este acto se pueden detectar signos de una inversión menos antigua.

Para hallar la explicación de todos estos fenómenos, deberemos dirigirnos a los mitos y a los ritos de los pueblos que están en una fase más primitiva: en ellos no encontraremos ni la aspersión, ni el pan, ni la mantequilla, ni las cintas en los árboles. Pero a cambio descubrimos otro hecho que puede explicar

muchas cosas de la imagen de la cabaña: en el rito la cabaña que se halla en el límite de los dos mundos tiene forma de animal; a menudo en el mito no se da una cabaña, hay sólo un animal, o bien la cabaña presenta rasgos característicamente zoomórficos. Esto nos explica tanto las «patas de gallina» como muchos otros detalles.

En los mitos venatorios americanos se puede advertir que para poder penetrar en la cabaña, es preciso saber el nombre de sus partes. En esos mismos mitos la cabaña ha conservado huellas más claras de zoomorfismo pero, en ocasiones, en lugar de ella aparece un animal. Así se describe la construcción de la casa en una leyenda de la América septentrional: El héroe baja a la tierra desde el sol; él es el hijo del sol. Contrae matrimonio con una mujer terrestre y construye una casa. En ella, las columnas anteriores y posteriores son hombres. En el texto se refieren también sus nombres, muy complicados (el hablador, el fanfarrón, etc.). Dos de las columnas anteriores sostienen encima una traviesa transversal que representa una serpiente o un lobo. La puerta de esta casa se halla sujeta a unos goznes situados arriba, de modo que quien no entre lo bastante de prisa muere. «Cuando hubo terminado la casa, dio una gran fiesta y todas las columnas y las traviesas se pusieron a vivir. Las serpientes comenzaron a mover la lengua, y los hombres que estaban en la parte posterior de la casa (es decir, las columnas), le advertían cuando entraba una persona malvada. Y entonces las serpientes la mataban de inmediato» (62).

¿Por qué son importantes estos materiales, qué revelan de la historia de la formación de nuestra cabaña? En este caso resultan importante dos particularidades: primero, que las partes de la casa representan animales; segundo, que cada parte de la casa tiene su nombre propio.

Fijémonos primero en los nombres. Para entrar en la cabaña, el héroe debe conocer la fórmula mágica. Existen materiales que muestran que debe conocer un *nombre*. Baste recordar,

---

(62) Boas, *Indian Sagas*, p. 166.

por ejemplo, el cuento de «Alí Babá y los cuarenta ladrones», en el que resulta preciso conocer un nombre para que se abra la puerta.

Esta magia de la fórmula mágica parece más antigua que la magia de los sacrificios. Por eso la fórmula «vuelve la espalda al bosque», fórmula que abre la puerta al recién llegado, debe de ser considerada más antiguo que esa otra de «ella dio al gato un pedacito de mantequilla». Esta magia de las palabras o de los nombres se ha conservado con especial claridad en el culto egipcio en sufragio de los difuntos. «La magia era un medio entregado al difunto como viático, le abría las puertas de las moradas del más allá y aseguraba su existencia en la ultratumba», dice Turaev. En el capítulo 127.° del *Libro de los Muertos* se dice: «No te dejaremos pasar —dicen los cerrojos de esta puerta—, hasta que no nos digas nuestro nombre». «No te dejaré pasar —dice la pilastra izquierda de la puerta—, hasta que no me digas mi nombre». Lo mismo dice la pilastra derecha. El muerto nombra cada parte de la puerta, y éstos nombres son, a veces, muy complicados. «No dejaré que me atravieses —dice el dintel—, hasta que no me digas mi nombre». «No te abriré —dice la cerradura—, hasta que no me digas mi nombre». Lo mismo exigen los goznes, las jambas y el pavimento. Y, para terminar: «Tú que sabes quien soy, pasa». Advirtamos con cuanta minucia son enumeradas todas las partes de la puerta, para que no sea omitida ninguna. Es evidente que, a este rito, al rito de la denominación, es decir, al de la apertura de la puerta, se atribuia un significado especial.

Es sabido que, además de eso, en el Egipto del período agrario figuran ya, ampliamente, tanto el sacrificio como la aspersión.

Todos estos materiales muestran que en los estadios más primitivos la cabaña custodia la entrada al reino de los muertos y que el héroe pronuncia la palabra mágica que le da paso al otro mundo, o que realiza sacrificios.

El segundo aspecto de la cuestión están representado por la naturaleza animal de la cabaña. Para comprenderla es necesario

considerar el rito un poco más de cerca. La cabaña, o la casita, es una característica constante del rito, junto con el bosque. Esta cabaña se encontraba en lo profundo del bosque, en un lugar desierto y secreto. A veces era construida expresamente para esa finalidad y no era raro que por los propios neófitos. Además de su ubicación en el bosque, notamos en ella algunos rasgos típicos: adopta con frecuencia el aspecto de un animal y, más a menudo aún sólo la puerta tiene aspecto de animal. Además se halla rodeada por una empalizada que en ocasiones tiene encima unos cráneos. Por último, a veces se hace mención de un sendero que conduce a esta cabaña. Y ahora copiamos algunos testimonios: «Aquí, durante el rito de la iniciación, los jóvenes van a la cabaña del bosque, donde creen que se unen a los espíritus» (63). «El lugar en que surge la cabaña se halla circundado por un seto alto y espeso en cuyo interior sólo puede permanecer determinadas personas». (64). «En el culto kuat de las islas Banks, se construye en un lugar aislado una especie de cercado mediante una valla de juncos, cuyas dos extremidades cuelgan y forman la entrada que es llamada *las fauces del tiburón.* En la isla de Ceram se dice que el neófito es engullido por esas fauces». En otro caso la entrada se llama *las fauces del cocodrilo,* y hablando de los iniciandos se dice que «el animal les ha descuartizado» (65). «En un lugar apartado, en el bosque, a cien metros de distancia del lugar de las danzas se encontraba el *pal na bâta.* Es el único edificio de ese tipo que yo he visto; ...se hallaba rodeado por todas partes por un espeso boscaje a través del cual corría un estrecho sendero, tan angosto que sólo se podía pasar por él acurrucándose» (66). El edificio de que aquí se habla se apoyaba en columnas esculpidas. Por la cuestión de los cráneos se ha interesado especialmente Frobenius, de modo que no es necesario reproducir aquí sus materiales. Los casos que citamos nosotros representan no

---

(63) Loeb, *Tribal Initiations,* p. 256.
(64) Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee,* Stuttgart, 1907, p. 72.
(65) Loeb, *Tribal Initiations,* pp. 257, 261.
(66) Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee,* p. 606.

sólo una descripción de la casa, sino también una indicación de sus funciones: el héroe debe de ser engullido, devorado. No queremos demorarnos en la interpretación de este rito, que daremos en otro lugar (cap. VII). Pero también la maga, tanto por su morada como por sus palabras, es una devoradora de hombres: «Junto a esa casa había un bosque, y en el bosque, en medio de un claro, había una cabañita, y en la cabañita vivía la maga; no dejaba entrar a nadie y se comía la gente, como si fuesen pollos». La valla en rededor de la cabaña está hecha con huesos humanos, sobre ella se alzan cráneos humanos con los ojos; en lugar de con trancas, las puertas se cierran con piernas, en lugar de abridores hay manos, en lugar de cerradura, hay una boca con los dientes afilados (Af. 59). Ya hemos visto más arriba que la puerta de la cabaña muerde, es decir que representa una boca o unas fauces. Vemos, por consiguiente, que este tipo de cabaña corresponde a la cabaña en que tenía lugar la circuncisión y la iniciación. Esta cabaña-fiera pierde poco a poco, su aspecto bestial. Las puertas son los elementos que muestran una resistencia mayor. conservan sus aspectos de fauces durante más tiempo que el resto. «En la habitación de Komakov, la puerta se cerraba y se abría como unas fauces». O bien hay un águila delante de la casa: «¡Estad atentos! ¡Cada vez que el águila abra el pico, saltad rápidos adentro, uno tras otro!». O: «Primero te tocará pasar por entre una multitud de ratones, y luego, delante de unas serpientes. Los ratones querrán hacerte pedazos, las serpientes te amenazarán con tragarte. Y si consigue pasar, felizmente, por delante de ellos, te morderá la puerta» (67). Esto nos recuerda mucho a las exhortaciones de la tía de nuestro cuento maravilloso. Parece que también las patas de ave no son otra cosa que residuos de las columnas zoomórficas que sostenían en otros tiempos las construcciones de ese tipo. Del mismo modo se explican los animales que custodian la entrada: aquí nos encontramos con el mismo fenómeno que se observa en el proceso de antropomorfización de las

(67) Boas, *Indian Sagas*, pp. 239, 253, 118.

deidades animales. Lo que en otro tiempo era una parte del mismo dios, se convierte a continuación en su atributo (el águila de Zeus, etc.). Y aquí sucede lo mismo: lo que en otro tiempo era la cabaña (un animal), se convierte en su atributo y la suplanta, se transfiere a la entrada.

Al exponer este motivo, hemos ido desde el material reciente (es decir, del cuento maravilloso), a un material de carácter transitorio, y hemos terminado por señalar al rito. Se puede formular una conclusión procediendo del modo inverso. No queremos decir que en este campo todo esté ya claro ni definitiva y completamente dilucidado. Pero se pueden, con todo, presentir algunas conexiones. Como substrato más antiguo puede ser reconocido el hecho de la erección de una cabaña en forma de animal para el rito de iniciación. En este rito el iniciando descendía al reino de la muerte, a través de la cabaña, por lo cual ésta tiene el carácter de zaguán que conduce al otro mundo. En los mitos, ya se ha perdido, el carácter zoomórfico de la cabaña, pero la puerta (y las columnas, en el cuento maravilloso ruso), conservan su aspecto zoomófico. Este rito nació en el régimen del clan y refleja intereses y representaciones inherentes a la caza. Con el surgimiento de estados de tipo de Egipto, desaparece toda huella de la iniciación. Está la puerta, o sea, la entrada al otro mundo, y el muerto debe conocer el conjuro para abrirla. En tal estadio aparecen la aspersión y los sacrificios, también conservados en el relato maravilloso. El bosque que al principio era condición imprescindible del rito se transfiere también a continuación al otro mundo. El cuento maravilloso se nos aparece como el último eslabón de esta evolución.

6. *El olor.*

Continuemos detrás de nuestro héroe. La cabañita se ha dado la vuelta y el héroe entra en ella. Al principio no ve nada. Pero oye: «¡Puf! Antes no se había oído nunca a un espíritu ruso, no se le había visto jamás. Ahora el espíritu ruso está sen-

tado en la cuchara», (Af. (77). «Un espíritu ruso ha venido a donde yo estoy, aquí al bosque» (Sev. 7). O, más brevemente: «¡Puf! ¡Qué olor a hueso ruso!» (Af. 79). Debemos detenernos en este detalle: es esencial.

El motivo que examinamos ya fue en una ocasión objeto de investigación. Polivka le dedicó todo un libro, en el que se recogen todos los casos de exclamaciones similares, conocidas por el autor. Estos casos son numerosísimos, pero el autor no llega a ninguna conclusión. Y no podía llegar porque se había limitado al material eslavo (68).

Pero apenas nos volvemos hacia estadios relativamente más antiguos hallamos enseguida la clave de nuestro motivo. Este material muestra que Afanasiev no estuvo equivocado al afirmar que el olor de Iván es el olor del hombre y no el de un ruso. Pero esta afirmación suya puede ser precisada. Iván exhala un olor que no es simplemente el de un hombre, sino el de un hombre vivo. Los muertos no tienen olor porque son incorpóreos, los vivos tienen un olor, los muertos reconocen a los vivos por su olor. Esto se ve con mucha claridad en las leyendas de la América septentrional. Un hombre, por ejemplo, se pone a buscar a su esposa muerta y en el reino subterráneo tropieza con una casa. El dueño de la casa quisiera comérselo, pero dice: «¡Apesta demasiado! ¡No es un muerto!» (69). Se pueden encontrar muchísimos casos semejantes, por ejemplo, en la obra dedicada por Gayton, al miton de Orfeo en América. En estos mitos el héroe es reconocido como vivo por el olor que exhala. «De la otra parte —se dice en este mito—, estaban su mujer y mucha gente». Su mujer ya está muerta, pero después de algunas pesquisas él consigue encontrarla. Ella baila una danza especial, con otros muertos. Por el olor que transpira, los muertos advierten la presencia del recién llegado. «Todos hablaban del olor desagradable del recién llegado, porque esta-

---

(68) I. Polivka, "Cicham clovecinu". *Narodopisny Vestnik*, XVII, páginas 3 ss.

(69) Boas, *Indian Sagas*, p. 4.

ba vivo». Esta es una característica constante del mito (70). Pero tal característica se encuentra no sólo en ese mito ni tampoco sólo entre los americanos. En una leyenda africana, la madre de la niña muere, pero vuelve de vez en cuando a ayudar a su hija a trabajar el huerto. Es reconocida y, entonces, se va y se lleva consigo a su hija. Fülleborn, continúa así el relato: «Allá abajo la madre esconde a su hija en una habitación cerrada, de la cabaña y le prohibe hablar. Pasado algún tiempo, llegan de visita amigos y parientes, todos sombras. Y apenas sentados en la cabaña, arrugan la nariz y preguntan: «¿Qué hay aquí? ¿Qué es este olor? Aquí huele a vida. ¿Qué tienes escondido?» (71). Y entre los zulúes: «Se cuenta que si un hombre muere en la tierra se va donde los muertos y que éstos dicen: Por ahora no te acerques demasiado, aún hueles a hogar; estáte lejos de nosotros hasta que te hayas enfriado» (72).

Este olor de los vivos repugna muchísimo a los muertos. Por lo que parece han sido transferidas al mundo de los muertos las relaciones del mundo de los vivos, en sentido inverso. El olor de los vivos resulta repugnante y terrible para los muertos, del mismo modo que el olor de los muertos es repugnante y terrible para los vivos. Como dice Frázer, los vivos ofenden a los muertos por el hecho de estar vivos (73). Hallamos algo semjante en el folklore dolgano: «Aquel hombre fue muerto porque había venido a donde él, con las costumbres y palabras de su mundo» (74). Por eso los héroes que pretenden penetrar en el otro mundo se limpian su olor antes de hacerlo. «Dos hermanos fueron al bosque, y allí permanecieron escondidos durante un mes. Todos los días se bañaban en el lago y se lavaban con ramas de pinos, hasta que estuvieron completamente

---

(70) H. H. Gayton, "The Orpheus Myth in North America". *Journ. of Amer. Folk-Lore*, 1935.

(71) Fülleborn, *Das deutsche Nyassa und Ruwumagebiet*, Berlín, 1906.

(72) P. A. Snegirev, *Cuentos zulúes*, p. 123.

(73) J. G. Frazer, *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, Londres, 1933, p. 123.

(74) *El folklore de los dolganos*, p. 169.

limpios y ya no olían a hombre. Entonces subieron al monte Kulenas y allí encontraron la casa del dios del trueno». (75).

Todo esto muestra que el olor de Iván es el olor de un hombre vivo que intenta penetrar en el reino de los muertos. Si este olor repugna a la maga, ello se debe al hecho de que, en general, los muertos experimentan miedo y temor ante los vivos. Ningún viviente debe atravesar la ribera arcana. En el mito americano los muertos se atemorizan tanto, al ver a un vivo en su tierra, que gritan: «¡Está aquí! ¡Está aquí!» y se esconden unos debajo de otros hasta formar un alto montón (76). Existen algunas noticias según las cuales durante el rito de la iniciación los neófitos eran sometidos a un baño para librarse dei «olor a mujer» (el hecho fue descubierto en Nueva Guinea) (77). En los mitos de la tribu kuakiutl, que se hallan en conexión estrecha con el rito, como demostró Boas, el héroe se lava con frecuencia durante su viaje, o se fricciona con plantas muy olorosas (por ejemplo, con polígala) para ocultar su olor (78).

Sobre este tema se pueden citar muchísimos materiales, pero los que hemos aducido bastan para aclarar el significado de este motivo.

7. *Ella le dio de beber y de comer.*

El canon del cuento maravilloso exige que a la exclamación «¡Puf!», etc., siga la pregunta acerca de la finalidad del viaje. «¿Estás intentando hacer algo o estás huyendo de algo?» Nos esperamos que en este momento el héroe diga lo que piensa hacer, pero la respuesta que da resulta totalmente inesperada y sin ninguna relación con las amenazas de la maga. Antes que nada, le pide de comer: «¿Qué tienes tú que andar

---

(75) Boas, *Indian Sagas*, p. 96; cfr. p. 41.
(76) Dorsey, *Traditions of the Skidi-Pawnee*, p. 75.
(77) Nevermann, *Masken und Geheimbünde in Melanesien*, p. 66.
(78) Boas, *Soc. Org.*, p. 449.

diciendo? Primero dame de beber, de comer, llévame al baño, y luego pregúntame» (Af. 60). Y, cosa extrañísima, a esta respuesta la maga responde positivamente: «Le dio de beber y de comer, y le llevó al baño» (Af. 60). «Se inclinó, hizo una profunda reverencia» (Af. 77).

La oferta de comida se menciona siempre, no sólo en los encuentros con la maga, sino también con muchos personajes equivalentes a ella. En los casos en que el príncipe entra en la cabaña y la maga no está todavía en ella, encuentra una mesa preparada y se pone a comer solo. La misma cabaña se ve a veces obligada por el narrador a cumplir esa función: está «apuntalada por un pastel», «cubierta por un gran buñuelo», lo cual corresponde a la «casita de mazapán» de los cuentos infantiles de Occidente: ya por su aspecto se da a conocer a veces esta casita como una casa donde se come.

Advirtamos que ésta es una característica constante y típica de la maga. Da de comer al héroe. Notemos, además, que él se niega a hablar hasta que no haya comido. «¡Qué estúpida soy! ¡Me pongo a preguntar a un hombre hambriento, a un hombre aterido!» (K. 9). ¿Qué significa esto? ¿Por qué el héroe no come nunca, por ejemplo, antes de salir de su hogar, sino sólo cuando llega adonde la bruja? Esto no es un rasgo sacado de la vida cotidiana, ni modernamente realista, tiene su propia historia. Aquí la comida tiene un significado especial. Ya en el estadio de evolución en que se hallaban los indios norteamericanos vemos que al hombre deseoso de penetrar en el reino de los muertos se le ofrece un tipo especial de comida. Así, por ejemplo, en las leyendas de la América septentrional, el Señor del agua lleva a ciertos jóvenes a su casa. «Pero una anciana, un ratón, advirtió a los jóvenes que no comiesen lo que les daría Komokoa, pues si lo hacían no podrían volver nunca al mundo de arriba» (79). Según la creencia de los maoríes, es posible volver atrás incluso después de haber atravesado el río que separa a los vivos de los muertos,

(79) Boas, *Indian Sagas*, p. 239.

pero quien haya probado el alimento de los espíritus ya no volverá (80).

Estos casos demuestran con absoluta claridad que participando de los alimentos destinados a los muertos, el recién llegado pasa a formar parte definitivamente del mundo de los muertos. De aquí se deriva la prohibición hecha a los vivos de tocar estos alimentos. Por eso el muerto no siente ninguna repugnancia, y no sólo, sino que debe participar, porque así como la comida da a los vivos la fuerza física y el vigor, el alimento de los muertos les confiere a éstos la fuerza mágica específica que precisan.

Pidiendo de comer, el héroe demuestra que no tiene miedo a esa comida, que tiene derecho a ella, que es «auténtico». Y por eso la maga se calma cuando le pide de comer. En la leyenda americana el héroe finge en ocasiones que come, pero en realidad tira al suelo esa comida peligrosa. Nuestro héroe no obra de ese modo, no tiene miedo de la comida. Donde el culto a los muertos ha alcanzado su desarrollo completo, la necesidad de comer por el camino se expresa claramente y se ha conservado en sus detalles. Un ejemplo especialmente evidente nos lo ofrece Egipto. El material egipcio nos explica por qué es necesario comer primero y sólo se puede hablar en un segundo momento. La comida abre la boca del muerto. Sólo después de haberla probado puede él hablar.

En el culto egipcio, en sufragio del difunto se ofrecían alimentos y bebidas al muerto, es decir a su momia, cuando era llevada a la cripta. Se trataba de la llamada «mesa de las ofrendas». Budge describe la ceremonia del modo siguiente: «La comida se ponía en la mesa, y se llevaban también dos mesas de ofrendas a la tienda *uset* o a la cripta. La estatua (es decir, la momia) no podía naturalmente sentarse a la mesa para comer; probablemente, alguien, quizá el sacerdote, se ponía a la mesa en calidad de sustituto y comía.

(80) J. Frazer, *The Belief in the Immortality and the Worship of the Dead*, vols. I-III, Londres, 1913, p. 28.

El almuerzo consistía en algunas clases de pan y de hogazas y bebida *chesert;* al terminar, se abrían los labios de la estatua y se creía que el muerto, representado por la momia, se había transformado en *Yu,* o sea en espíritu, y que había adquirido todas las facultades de los espíritus del otro mundo» (81). Este texto muestra con total claridad que la comida «abre la boca» y transforma al muerto en un espíritu, sustitución de una anterior transformación en animal. La ceremonia de la apertura de la boca era una de las más importantes del culto. En los textos fúnebres se le dedica un libro especial titulado *El libro de la apertura de la boca.* Pero también en el *Libro de los Muertos* se pueden encontrar ejemplos. Citamos un trozo del capítulo 122 de este libro: «¡Abreme! —¿Quién eres? ¿Adónde vas? ¿Cómo te llamas? —Soy uno de vosotros, el nombre de mi barca es: recogedor de las almas... Quiero que se me den vasos de leche con hogazas, panes y pedazos de carne... Quiero que se obre conmigo de modo que pueda seguir adelante, como el pájaro Benno...»

En este párrafo se expresan dos deseos: «quiero comer» y «quiero ser un pájaro». Pero en esencia se trata de un único deseo que nuestro lenguaje sería así: quiero comer para convertirse en pájaro. En el capítulo 106 del *Libro de los Muertos* la idea se expresa con más claridad: «Dígnate darme pan, dígnate darme carne, para que me purifique mediante el muslo y las hogazas del sacrificio.» Porque este alimento purifica, purifica de lo que es terreno y transforma al hombre en una criatura no terrena, volante, ligera, en un pájaro. Breasted dice: «Para terminar, el extraño pan sustancioso y la cerveza que el sacerdote ofrece al muerto, no sólo le "transforman en un espíritu" y le "preparan", sino que le dan "la fuerza" y le hacen "poderoso". Sin esta fuerza el muerto quedaría librado a sus propias fuerzas. También le debe dar la

(81) E. A. W. Budge, *The Book of Opening the Mouth,* Londres, 1909, p. 3.

facultad de soportar los encuentros hostiles que le esperan en el otro mundo» (82).

Como demuestra la investigación de Budge, esta ceremonia se consideraba muy importante y se celebraba para todos, incluso para los más pobres; tenía, pues, un carácter nacional, por lo cual ha podido conservarse intacta en el folklore.

Algo similar hallamos también en Babilonia. En la segunda ilustración a la epopeya de Gilgamesh, Eabani narra cómo ha soñado que había descendido o había sido llevado al reino subterráneo: «Baja conmigo, baja conmigo a la morada de las tinieblas, a la morada de Irkala, a la morada de la que no se vuelve una vez entrado... al lugar cuyos habitantes no saben responder. Iguales que pájaros, están cubiertos de plumas.» La continuación no es clara, pero al terminar aparece la ofrenda de comida: «Apu y Elil le ofrecen carne asada (o quizá hervida). Le ofrecen hogazas, le dan una bebida fría, agua sacada de odres» (83).

Así pues, vemos también en este caso que, atravesada la orilla del otro mundo, ante todo hay que comer y beber. Aquí hallamos igualmente en un primer momento el comer hasta saciarse del alimento mágico, y luego el interrogatorio en la mansión del señor.

En la religión del antiguo Irán, «el alma, llegada al cielo, se ve acosada por una lluvia de preguntas acerca de cómo ha llegado. Pero Ahura-Mazda prohíbe que se le interrogue sobre el camino terrible y espantoso que ha recorrido y ordena que se le dé el alimento celestial» (84). También en este caso, por consiguiente, nos encontramos con la prohibición de preguntar y el ofrecimiento preliminar de comida celestial.

En la antigüedad clásica topamos con la misma representación. «Calipso quiere que Ulises le acepte néctar y ambro-

---

(82) Breasted, *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, Londres, 1912, p. 66.

(83) H. Gressmann, *Altorientalische Texte u. Bilder zum Alten Testament*, Tubinga, 1909, p. 42.

(84) Bousset, *Die Himmelsreise der Seele*, ARW, IV, 1901, p. 156.

sía; sólo quien haya comido del alimento de los espíritus y haya bebido sus bebidas queda por siempre en su poder...» Así Perséfone pertenece al Hades después de haber comido la granada... «Se puede recordar a este propósito el loto: el griego que había comido de este dulce alimento olvidaba su patria y permanecía en el país de los Comedores de Lotos» (85). De igual modo se expresa Rohde: «Quien prueba el alimento de los moradores del subsuelo cae en su poder» (86).

Todos los materiales y las consideraciones aquí expuestos nos llevan al resultado de que el motivo del ofrecimiento de comida hecho por la maga al héroe en su viaje hacia el reino lejano se ha formado sobre la base de la representación del alimento mágico suministrado al muerto durante su viaje al mundo del más allá.

8. *La pierna huesuda.*

Esos son los primeros actos de la maga al aparecer el héroe en la cabaña.

Consideremos ahora a la propia maga. Su imagen está formada por una serie de particularidades que examinaremos primero una por una, y sólo después consideraremos su figura en conjunto. Como imagen, la maga se presenta bajo dos aspectos: se halla en la cabaña cuando entra Iván, y éste es un tipo de maga, o llega volando, y es una maga de otro tipo.

A la llegada de Iván, la maga-donante se halla en la cabaña. En primer lugar, está tumbada: tumbada sobre la estufa o el banco, o en el suelo. Además llena por sí sola toda la cabaña. «Delante la cabeza, en una esquina una pierna, en la otra esquina la otra pierna» (Af. 58 a). «Sobre la estufa está tumbada la bruja, la pierna huesuda va de una esquina a otra, la nariz le ha crecido hasta el techo» (Af. 77). ¿Pero cómo

(85) Güntert, *Kalypso*, 1919, pp. 78, 80, 156.

(86) E. Rohde, *Psyche. Seelenkultus und Unsterblichkeitsglaube bei den Griechen*, 4. Aufl., vols. I-II, Tubinga, 1907, 1, p. 241.

debemos entender «la nariz crecida hasta el techo»? ¿Y por qué ocupa la maga toda la cabaña? En ningún sitio se la menciona o describe como una giganta. Por lo tanto, no es que ella sea grande, sino que la cabaña es pequeña. La maga recuerda a un cadáver, a un cadáver en un sarcófago estrecho o en una jaulita especial donde se sepulta a alguien o se le deja morir. Ella es un cadáver. Otros estudiosos han reconocido también en ella a un muerto, un cadáver. Así, por ejemplo, Güntert, después de haber estudiado la imagen de la maga partiendo de la antigua Calipso, dice: «Si Hela, diosa nórdica de la región subterránea de los muertos, tiene el color de un cadáver, eso sólo significa que, siendo diosa de la muerte, ella misma es un cadáver» (87).

La maga rusa no presenta otras señales que hagan pensar que sea un cadáver. Pero la maga, como fenómeno internacional, posee estos caracteres en grado sumo. «A ellas resulta siempre inherente el atributo de la descomposición: espalda hueca, huesos frágiles, espalda comida por los gusanos» (Güntert).

Si esta observación es exacta, nos ayuda a comprender un carácter constante de la maga: las piernas huesudas.

Para comprender este carácter hay que tener presente que la «percepción del cadáver» es cosa de épocas bastante más tardías. En los materiales americanos ya citados y que pertenecen a un período evolutivamente mucho anterior, el vigilante del reino de los muertos es siempre un animal, o una anciana ciega, que no tiene nada de cadáver. El análisis de la maga como señora del reino del bosque y de sus animales nos demuestra que su apariencia animal constituye su forma más antigua. Así aparece aún en ocasiones en el cuento maravilloso ruso. En un cuento de Vyatka, recogida por D. K. Zelenin (Z. V. 11), que en general presenta características extremadamente arcaicas, el papel de la maga en la cabaña lo representa un macho cabrío. «El macho cabrío está tumbado

(87) *Kalypso*, p. 74.

en el suelo, con las patas en los extremos», etc. En otros casos hallamos que a la maga corresponde un oso, una urraca (Af. 140 a, V), etc. Pero este animal no posee nunca una pierna huesuda, y eso no sólo en el material ruso (lo cual se podría explicar porque en ruso la palabra maga rima con pie), sino tampoco en el material internacional. En consecuencia, el pie huesudo se relaciona de algún modo con la apariencia humana de la maga, con su antropomorfización. El hombre con el pie de animal es un grado de transición desde el animal al hombre. La maga no posee nunca un pie de ese tipo, pero Pan, los faunos y toda una serie de espíritus malignos sí que lo tienen. Gnomos, demonios, diablos tienen patas de animal. Conservan estas patas igual que la cabaña sus patas de gallina. Pero, junto a eso, la maga se halla tan íntimamente ligada con la imagen de la muerte, que esta pata animal es sustituida por un pie huesudo, es decir por el pie de un muerto o de un esqueleto. El pie huesudo está relacionado con el hecho de que la maga no camina nunca. Vuela o está tumbada, es decir que exteriormente se muestra como cadáver. Puede darse que esta sustitución histórica explique cómo Empusa, puesta como vigilante de las antepuertas del Hades, posee un aspecto mudable, y aparece unas veces como «una gran fiera», otras como un buey, como un asno o como una mujer; como mujer posee una pierna de hierro y una de estiércol como asno. Transformándose en mujer conserva ciertas huellas de su naturaleza asnal. Esta última pierna se halla desprovista de huesos. A este respecto se puede tener presente otra forma de pierna, precisamente la pierna en descomposición, que se halla también en el cuento ruso: «Una pierna agusanada y la otra hecha de estiércol» (Z. V. 11).

Pero hay que decir que la explicación propuesta por nosotros resulta, con todo, algo problemática, aun siendo más verosímil que la teoría propuesta por Güntert. Según él, las patas de animales tienen su origen en el pie huesudo. Dice: «Una extraña representación se contiene en la superstición ampliamente difundida según la cual gnomos, elfos y demonios

tienen patas de animales, y en especial de oca y de pato... Es natural que se parta ante todo de la transformación en animales para explicar este extraño detalle de muchas leyendas, pero no creo que se deba buscar su verdadera causa en ello. Sabemos que los demonios son imaginados como esqueletos en descomposición y por eso el aspecto monstruoso de sus pies se puede hacer derivar de lo siguiente: la huella de un pie de esqueleto era considerada como huella de una pata de oca o de pato y cuando dejó de sentirse esta conexión se desarrolló la leyenda del pie del demonio» (88).

Semejante explicación es poco convincente y resulta inexacta históricamente. Que el pie huesudo se desarrolló a partir de la huella del pie del esqueleto es algo que no responde a la verdad, ya que tal huella no puede ser observada en la naturaleza. Tiene un cierto papel en las representaciones populares (en el *Drudenfuss* alemán), pero esta representación precisa a su vez de una explicación. La aserción de que el pie huesudo es primero y posterior el animal no se ve confirmada por los materiales tomados en su desarrollo por estadios: la apariencia animal de la muerte es más antigua que la esquelética.

9. *La ceguera de la maga.*

La maga se nos va revelando gradualmente como la guardiana de la entrada al reino lejano y, junto a eso, como un ser ligado al mundo de los animales y al mundo de los muertos. En el héroe reconoce a un ser vivo y no quiere dejarle pasar, le advierte de los peligros con que se va a enfrentar, etcétera. Sólo después de que ha comido le indica el camino. Reconoce a Iván como persona viva por su olor. Pero aún hay otra causa por la que la maga percibe a Iván oliéndole. Aunque en el cuento maravilloso ruso no aparece nunca expresamente, se puede establecer que es ciega, que no ve a Iván,

(88) *Kalypso*, p. 75.

sino que le reconoce por el olor. Potebnya había conjeturado ya esta ceguera. La explica del modo siguiente: «La maga es representada, entre otras cosas, como ciega. Se puede suponer que su ceguera tenga un significado de monstruosidad. La representación de la oscuridad, de la ceguera y la de la monstruosidad son afines y pueden sustituirse recíprocamente.» Prueba su afirmación con el análisis de la raíz *lep* en las lenguas eslavas (89). La conclusión de Potebnya no es exacta en primer lugar porque la maga no sólo aparece como ciega entre los rusos o los eslavos. La ceguera de seres similares a la maga es un fenómeno internacional, y si emprendemos la ruta del estudio de la etimología de un hombre o de una palabra para el fenómeno que denominan (cosa siempre peligrosa y a menudo esencialmente inexacta porque el significado se transforma mientras que permanece el nombre), habría que afrontar el estudio comparativo de la denominación de la ceguera en las diversas lenguas. Ninguna de ellas nos lleva a la apelación de «maga». Pero un análisis semejante podría mostrar que por ceguera se puede entender algo más que la simple ausencia de la vista. Así, el *caecus* latino no significa únicamente la ceguera activa (de quien no ve), sino también, si se puede decir así, la pasiva (invisible, *caeca nox*). Lo mismo se puede decir con relación al alemán: *ein blindes Fenster*.

Por lo tanto, el análisis del concepto de ceguera podría llevar al concepto de invisibilidad. El hombre puede ser ciego no por sí mismo sino respecto a algo. Bajo la «ceguera» puede ocultarse el concepto de una recíproca invisibilidad. Con relación a la maga, podría conducir a la transferencia de las relaciones entre el mundo de los vivos y el de los muertos: los vivos no ven a los muertos del mismo modo que los muertos no ven a los vivos. Pero, se podría objetar, en tal caso también el héroe debería ser ciego. De hecho, así debería ser y

---

(89) Potebnya, "Del significado mítico de algunos ritos y creencias" (en ruso). *Conferencia de la Sociedad de Historia y Antigüedades rusas,* 1865, 4 - 12, pp. 85-232.

así es en realidad. Veremos que el héroe se vuelve ciego cuando llega a donde la maga.

¿Pero la maga es realmente ciega? No se advierte directamente, pero puede conjeturarse por algunos síntomas indirectos. En el cuento maravilloso *La maga y Zijar*, la maga quiere raptar a Zijar y vuela hacia él en el momento en que familiares y amigos, gato y pajarillo, han salido a buscar leña. Empieza por contar las cucharas: «Esta es una cuchara de gato, ésta es de pájaro, ésta es la cuchara de Zijar». Este último no puede resistir más y grita: «¡No toques mi cuchara, maga!». La maga cogió a Zijar y se le llevó arrastrándole. De manera que para saber dónde está Zijar tiene que oír su voz. No mira, sino que escucha, del mismo modo que huele la presencia de un extraño.

En otros cuentos maravillosos, la maga es cegada. «Apenas se hubo dormido, la muchacha le arrojó pez en los ojos, los taponó con algodón; cogió a su niño y escapó con él» (Chud. 52). Del mismo modo, también Polifemo (cuyo parentesco con la maga es muy estrecho) es cegado por Ulises; en las versiones rusas de éste tema *(El monóculo)* los ojos no son arrancados, sino llenados con un líquido. La presencia de un solo ojo en seres de este tipo puede considerarse como una variante de la ceguera. En los cuentos maravillosos alemanes la bruja tiene los párpados hinchados y los ojos enrojecidos, o sea que no tiene globos oculares, sino órbitas rojas sin ojos (90).

Pero todos estos argumentos nos hablan sólo de una ceguera posible y no efectiva de la maga. En cambio, en los cuentos de los pueblos cazadores hallamos la ceguera efectiva y auténtica de los seres que corresponden a la maga; en tales cuentos estos seres son un fenómeno más vivo y no residual aún. En ellos, las viejas semejantes a la maga son siempre o casi siempre realmente ciegas. «Se acercó a una cabaña que estaba totalmente aislada; en ella había una mujer

---

(90) H. Vordemfelde, *Die Hexe im deutschen Volksmarchen*. Mogk-Fest-schrift, Halle, 1921, pp. 558-575.

ciega» (91). El héroe, engendrado milagrosamente, encuentra a esa anciana después de su partida del hogar. Ella la pregunta sobre su viaje. En otro caso, el héroe desciende al fondo del mar y allí ve a tres mujeres que están comiendo. «Se dio cuenta de que eran ciegas.» Ellas le indican el camino (92).

Si es exacto que la maga protege el reino lejano de los vivos, y si el héroe la ciega a su vuelta, esto significa que desde su reino la maga no ve regresar al que ha llegado del reino de los vivos. De idéntico modo ocurre en el cuento de Gogol *Viy*, en el que los diablos no ven al cosaco. Los diablos capaces de ver a los vivos son como brujos en medio de los diablos, igual que los brujos vivos que ven a los muertos, a quienes no pueden ver los simples mortales. Y ellos llaman en su ayuda a uno de estos brujos, o sea a Viy. (Cfr. Af. 77, Z. V. 100).

Pero aún no está resuelto el problema.

Hemos afirmado más arriba que la maga tiene alguna relación con el rito de la iniciación. Esta ligazón se nos revela gradualmente. El iniciando era conducido al bosque, se le introducía en la cabaña, donde era presentado a un ser monstruoso, señor de la muerte y del reino de los animales. El neófito bajaba al territorio de la muerte y volvía a continuación al «mundo de encima». Sabemos que se le sometía a un cegamiento simbólico, cuya forma corresponde exactamente al cegamiento de la maga en el cuento maravilloso y al de Polifemo: se le tapaban los ojos. Frobenius nos da la descripción siguiente: el neófito era conducido a la cabaña con los ojos vendados. En un hoyo alguien dando vueltas a una polenta espesa, una especie de papilla. Uno de los iniciados agarra al neófito y le coloca sobre los ojos esta pasta, que lleva mezclada pimienta. Suena un aullido espantoso y los que se hallan fuera de la cabaña dan palmas y cantan una alabanza al espíritu (93). Este no es en absoluto un caso único. Nevermann

---

(91) Dorsey y Kroeber, *Traditions of the Arapaho Field* Columb. Mus. Publ. 81, Anthrop, Ser., V. Chicago, 1903, p. 301.

(92) Boas, *Indian Sagas*, p. 55.

(93) L. Frobenius, *Die Geheimbünde und Masken Afrikas*, p. 62.

informa respecto a Oceanía: «Tras algunos días de reposo los neófitos son cubiertos con una capa de cal, de modo que estén totalmente blancos y no puedan abrir los ojos» (94). El significado de estos actos nos lo aclara el significado de todo el rito. El blanco es el color de la muerte y de la invisibilidad. De modo semejante, la ceguera temporal es señal de partida para las zonas de la muerte. En un segundo momento, el neófito es limpiado de la cal y al hacerlo vuelve a ver, lo cual simboliza la adquisición de una nueva vista, igual que el iniciando adquiere un nuevo nombre. Esta es la última fase de toda la ceremonia; después de ella el neófito vuelve a su casa. Junto a la apertura de la boca, que examinamos antes, tenemos aquí la apertura de los ojos. Sabemos que al mismo tiempo se practicaba la circuncisión, que el cuento maravilloso no ha conservado, como no ha conservado la rotura de los dientes anteriores. La confrontación de todos estos actos permite explicar también la circuncisión como una de las formas de apertura mágica, que va precedida por la continencia igual que a la apertura de los ojos precede la ceguera artificial, y como el mutismo precede a la apertura de los labios: la prohibición de hablar en semejantes ocasiones ha sido comprobada. Después de eso el joven tiene derecho a contraer matrimonio. Pero no nos ocuparemos de estos fenómenos, ya que no se reflejan en el cuento maravilloso.

Los actos que se realizan en el joven nos recuerdan los que el héroe del cuento maravilloso cumple en la maga o en Polifemo. Pero entre el mito y el cuento maravilloso existe una diferencia radical: En el rito se tapan los ojos al joven, en el cuento se tapan a la bruja o al personaje que corresponda a ella. En otras palabras, el mito o el cuento maravilloso constituyen una exacta inversión del rito. ¿Cómo se ha verificado esta inversión?

El rito infundía temor y espanto a los hijos y a las madres, pero se le consideraba necesario, ya que a quien había

(94) Nevermann, *Masken und Geheimbünde in Melanesien*, p. 26.

sido sometido a él se le creía en posesión de algo que podríamos llamar un poder mágico sobre los animales; es decir, que el rito correspondía a los métodos de la caza primitiva. Pero cuando, al perfeccionarse los instrumentos, al pasar a la agricultura, al surgir un nuevo orden social, los viejos ritos crueles aparecieron como inútiles y fueron maldecidos, su rudeza se volvió contra quienes los realizaban. Mientras que en el rito el joven es cegado en el bosque por un ser que le atormenta y le amenaza con devorarle, el mito, apartado ya del rito, se convierte en un medio de protesta. Observaremos el mismo caso más adelante cuando analicemos el motivo de la quemadura: en el rito los jóvenes «son quemados», en el cuento maravilloso son los niños quienes queman a la bruja.

Pero además de estos casos de inversión el cuento mara villoso ha conservado algunas huellas de la ceguera del héroe. En la cabaña de la maga el héroe se lamenta a veces de sus ojos. El origen de este dolor varía. «Dame primero un poco de agua para lavarme los ojos, dame de beber y comer, y luego pregúntame» (Af. 171). «Ha hecho que se me hinchen los ojos», se lamenta el héroe en otra narración (Af. 50). Se podría objetar al respecto que se trata de un motivo puramente racional. Pero a la luz del material expuesto las cosas se presentan de distinto modo. En el cuento zulú la muchacha, de regreso de la iniciación, dice: «No veo nada» (95). Un estudio especial de la ceguera explicaría quizá por qué los profetas y los videntes (Tiresias), los libertadores del pueblo (Sansón), los patriarcas (Jacob, Isaac) y los vates (Homero) son a menudo representados como ciegos.

10. *La señora del bosque.*

Otra peculiaridad de la imagen de la maga es su carácter fisiológico femenino fuertemente subrayado. Los signos del sexo aparecen exagerados: es descrita como una mujer con senos

(95) P. A. Snegirev, *Cuentos zulúes*, p. 21.

muy grandes, «Las mamas cuelgan por las esquinas» (Onc. 178). «Bruja Brujita, la nariz llega hasta el techo, los pechos atravieran el dintel, el moco resbala por el pretil, con la lengua barre el hollín». O: «sobre la estufa está tumbada la maga, con la pierna huesuda, la nariz le llega al techo, el moco sale por la puerta, los pechos están colgados alrededor de un gancho, aguza los dientes». O, con más claridad aún: «Saltó fuera de la cabaña la maga, con su pie huesudo, con su culo fibroso, con... enjabonado» (Onc. 8).

La maga, pues, se halla provista de todos los signos de la maternidad. Pero, aun con todo eso, no conoce la vida conyugal. Es siempre una vieja, y una vieja sin marido. La maga no es madre de hombres, es madre y señora de animales, y de animales del bosque. Representa el estadio en que se creía que la mujer podía ser fecundada sin la participación del hombre. La hipertrofia de los órganos femeninos no corresponde a ninguna función conyugal. Quizá justamente por eso es siempre una vieja. Aun apareciendo como la personificación del sexo, no vive su vida. Es sólo madre, pero no esposa ni en el presente ni en el pasado. Es, desde luego, totalmente cierto que nunca se la llama *madre* de los animales, pero, en cambio, ejerce sobre ellos un poder ilimitado. Veamos cómo llama a recogerse a las fieras en un cuento de la Rusia septentrional: «Dondequiera que estéis, lobos grises, corred y rodad todos a un mismo sitio, a un solo círculo, escoged de entre vosotros al más grande, para que corra tras el príncipe Iván» (Onc. 3). En el cuento de Koscep, la maga más joven manda a alguien adonde la más vieja: «Allí al lado del camino está mi hermana mayor, quizás lo sepa ella, tiene quien puede contestarle: el primero que puede contestarle es el animal del bosque, el segundo el pájaro del aire, el tercero es el pez y la serpiente acuática; todo lo que existe en este mundo le está sujeto» (Af. 93 a). O: «La vieja se subió a la escalera, gritó muy fuerte, y de pronto desde todos lados acudieron fieras de todo tipo, volaron pájaros de todas clases» (Af. 112 a). A veces también los vientos se hallan sometidos a la maga. «La

vieja se subió a la escalera, gritó muy fuerte, y silbó todo lo alto que pudo; inmediatamente se alzaron los vientos tempestuosos y empezaron a soplar, ¡toda la cabaña parecía que se iba a derrumbar!» (Af. 152 b). En otro texto es llamada la madre de los vientos (Af. 108 P). Junto a ella se conservan las llaves del sol (Sm. 304). El equivalente masculino de la maga, Morozko (el Hielo), es el señor del frío; a él corresponde la Frau Holle del cuento alemán que suscita la nieve. Entre los esquimales es la señora de los animales subacuáticos (96). En el folklore de los dolganos resulta simétrica de ella la señora del mar (97).

Pero se nos preguntará: ¿Dónde está la maternidad? Debemos reconocer aquí las huellas de relaciones sociales antiquísimas. La madre es al mismo tiempo también la señora. Con la decadencia del matriarcado la mujer pierde su autoridad, queda sólo la maternidad como una entre las muchas funciones sociales. Pero en el mito las cosas ocurren de distinto modo a la mujer-madre-señora: pierde la maternidad, conserva sólo sus atributos y conserva el poder sobre los animales; y como toda la vida del cazador depende de los animales, ella conserva también su poder sobre la vida y la muerte del hombre.

El hecho de que reine justamente sobre los animales, y en particular sobre los del bosque, se halla relacionado con la dependencia del individuo de ese estadio de los animales del bosque, de la caza, a la que atribuye su misma organización en tribus. En otras palabras, la maga representa el fenómeno que en la etnología se conoce bajo el nombre de «dueño».

El problema del dueño es enormemente complicado y está muy lejos de una buena elaboración. «¿Cómo se desarrolló la representación del «dueño»? Es indispensable una investigación especial para dilucidar este importante y complicado problema», dice Zelenin (98).

(96) Nansen, *Eskimoleben*, pp. 220-225.
(97) *El folklore de los dolganos*, p. 137.
(98) *El culto de los ongones*, p. 206.

¿Qué significa «dueña»? Utilizando muchos ejemplos, Sternberg ha demostrado que el culto a los animales era en su origen un culto a todo el género animal, que en un segundo momento se dedicó a un representante de este género, que se convirtió, y luego siguió siéndolo, en sagrado (el oso, el Apis egipcio, etc.), y, para terminar, se elaboró la imagen antropomorfizada del dueño de una determinada especie. No son sólo los animales quienes tienen un señor: existen señores de los elementos, del trueno, del sol, de los montes, de los vientos, etcétera. En este caso se proyectan sobre los animales las relaciones del clan, y a partir de estos señores de los elementos se desarrollaron luego las deidades individuales.

Veamos ahora cómo se presenta la maga en los estadios más primitivos de la civilización y qué le resulta paralelo en estos casos.

Hemos visto ya que la maga era representada como una vieja; y hemos visto también que es al mismo tiempo una vieja y un animal («Esa mujer era un pato»). Un interés especial tienen para nosotros los casos en que a la maga rusa corresponde un animal. En un mito americano los padres llevan a sus hijos al bosque, y allí les abandonan tras haberles atado a un árbol. Aparecen un lobo (la narración subraya que es viejo) y un coyote. El viejo lobo grita: «¡Venid adonde estoy de todas partes!» Y más adelante: «Los lobos y los coyotes acudieron de todos los puntos de la tierra.» El viejo lobo ordena que se suelte a los niños. Al llegar el invierno los niños se construyen una cabaña. La hermana recibe de los lobos el don de que se cumplan sus deseos. A petición suya, una construcción rodea las manadas de ciervos, búfalos y otros animales de caza. La mirada de la muchacha mata a los animales. Le basta con pronunciar una palabra para que sus pieles se cosan juntas por sí solas y formen una tienda. En las mantas se forman dibujos, los mismos que se utilizan en la actua-

lidad en la tribu. Da a su hermano como ayudantes una pantera y un oso (99).

Este caso es enormemente significativo. El dueño es un animal (el viejo lobo), pero no ejerce su poder sólo sobre los lobos, lo puede extender a todos los animales necesarios al cazador. Transmite este poder suyo no al hermano sino a la hermana. Es la muchacha quien provee de ayudantes al hermano. Este caso encierra la base económica de temas semejantes e indica además un nexo con el totemismo: la muchacha da a la tribu los dibujos sagrados.

Se podrían aducir muchísimos ejemplos análogos, pero no se trata de la cantidad de los ejemplos, sino de la esencia del fenómeno.

Antes de proseguir con nuestro estudio de la maga-dueña, debemos plantearnos otra pregunta. Hasta ahora la maga se nos había presentado como guardiana de la entrada al reino de los muertos. Aquí aparece como señora de los animales. Existe en este caso una ligazón. ¿Frente a qué hecho nos hallamos? ¿Ante dos líneas, dos tradiciones, en una sola imagen? ¿O se trata de una sola imagen, y entre la imagen de la maga-señora y la de la maga-vigilante existe un nexo casual? ¿Por qué está justamente el dueño vigilando la entrada en el otro mundo? También aquí son los materiales mismos los que nos ofrecen la contestación. Sabemos ya que en un determinado estadio se creía que la muerte consistía en una transformación en animal. Y justamente porque la muerte es una transformación en animal es por lo que el señor de los animales es quien se halla de guardia a la entrada del reino de los muertos (o sea, del reino de los animales) y otorga esta transformación, y con ella también el poder sobre los animales; en una concepción posterior, otorga un animal mágico.

Así, por ejemplo, en una leyenda muy interesante de la recopilación de Boas, el héroe llega adonde los lobos. Todos los lobos, los osos y las nutrias son convocados y tributan al

(99) Dorsey y Kroeber, *Traditions of the Arapaho*, p. 286.

extranjero grandes honores. «Entonces, de pronto, los lobos llevaron dentro un cadáver. Lo envolvieron en una piel de lobo, le colocaron junto al fuego y comenzaron a bailar en torno suyo y a marcar un ritmo. Entonces el muerto se puso en pie y se puso a caminar vacilante. Pero a medida que cantaban los lobos, se iba moviendo con mayor seguridad y al final se puso a correr igual que un lobo. Entonces el jefe de los lobos dijo: «Ahora ves lo que les sucede a los muertos, les transformamos en lobos.» Los lobos enseñan su danza al héroe. «Cuando vuelvas a tu hogar, enseña a los hombres nuestra danza.» Le dan una flecha encantada, basta con apuntar y se mata a la presa sin lanzar la flecha» (100). Entre otras cosas, este ejemplo empieza ya a hacernos comprender en qué consisten los dones encantados de la maga.

El mito anterior explica también el rito. Ahora comprendemos por qué motivo se iba al reino de la muerte a donde el antepasado-dueño totémico.

No nos pondremos ahora a seguir la imagen de la maga, como mujer, lo haremos más tarde cuando examinemos el problema de los disfraces. Lo que interesa es establecer que la imagen de la maga se remonta al antepasado totémico por línea femenina. Más tarde, el título de jefe de la estirpe y el poder correspondiente pasan a un varón. Como antepasada, la maga se halla ligada al fuego del hogar. «Coge las brasas con las manos» (Oncr 178). «Está tumbada sobre la estufa» (Af. 77). «Amontona el hollín con la lengua» (Sm. 150). «Está tumbada en el banco, pero tiene los dientes en la estufa» (Chud. 103). El fuego del hogar aparece en la historia juntamente con el culto al antepasado masculino. Hablando propiamente, no se adapta a la maga-hembra. El fuego del hogar como signo patriarcal masculino es transferido a la imagen de la maga. Por eso se le confieren diversos atributos de carácter femenino vinculados no tanto con el fuego del hogar como con la cocina: el atizador, la escoba, el cepillo para la estufa; de ahí se deriva su ligazón con

(100) Boas, *Indian Sagas*, p. 111.

otros eccesorios de la cocina, con el mortero, con la machaca, etcétera.

Llegados a este punto podremos caracterizar la evolución posterior de los seres de este tipo. Del lobo que entrega los ciervos, pasando por la mujeres-animales, se llega directamente a las diosas como Cibeles, con la exageración de sus órganos reproductores, a Artemisa, la eterna virgen acompañada de animales y habitantes de los bosques, etc. Que Cibeles tuvo su origen en el período de la caza, ha sido demostrado tanto por Sternberg en sus lecciones sobre la evolución de las creencias religiosas, como por Frázer, en la *Rama de oro.*

Más tarde, en tanto que en la aparición de la agricultura empieza la guardiana a perder su vinculación con el mundo de los animales, continúa siendo guardiana de la entrada y auxiliar que indica el camino del otro mundo. Un ejemplo de ese tipo lo encontramos en el culto egipcio en sufragio de los difuntos: «Llevó dos águilas hembras con largos cabellos y pechos que les colgaban, que están sobre el monte Seyse. Estas águilas golpearon con sus pechos los labios del rey Pepi... El muerto Pepi debe pronunciar estas palabras para poder entrar en el reino de los dichosos» (101). Por lo tanto, la mujer-animal que custodia la entrada al otro mundo se halla no sólo en los mitos y en los cuentos maravillosos, sino también directamente en el culto fúnebre de un estadio menos antiguo.

11. *Las empresas impuestas por la maga.*

Es una opinión muy extendida el que, la maga, es un personaje de quien es típico el asignar empresas difíciles. Esto resulta cierto únicamente con respecto a los cuentos maravillosos cuyo protagonista es una mujer, y es posible demostrar también que estas empresas son esencialmente de origen posterior. A los protagonistas masculinos se les imponen mucho más rara-

(101) Breasted, *Developm. of Relig. a. Thought in Anc. Egypt,* página 117.

mente empresas, y no son en absoluto numerosas. Normalmente, la donación tiene lugar inmediatamente después del diálogo: «No creo que consigas llegar, a menos que te ayude yo», y le da su caballo (Af. 104 d). «Le dio de comer, le dio de beber y le regaló su yegua dorada» (Sev. 46). Se pueden aducir muchos ejemplos semejantes; así, pues, se trata de una forma típica. En este punto, se nos ocurre preguntar: ¿por qué recompensa la maga al héroe? Exterior y artísticamente, esta recompensa no está motivada. Pero a la luz de los materiales citados más arriba podemos decir que el héroe ha superado ya una serie de pruebas. Conoce la magia que abre las puertas; le es conocido el conjuro que hace girar y abre la cabaña, sabe además la magia de los gestos: ha echado agua sobre la puerta. Ha ofrecido un sacrificio propiciatorio a los animales que están de guardia a la entrada. Y, finalmente, lo más importante de todo, no ha tenido miedo de la comida de la maga, antes bien, ha sido él quien la ha solicitado y de ese modo se ha mezclado para siempre con la comunidad de los seres del más allá. A las pruebas siguen las preguntas, a las preguntas, la recompensa. Y con eso, se explica también la seguridad con que se comporta el héroe. En lo que ve no hay nada de inesperado, antes bien parece que todo ya le sea en parte conocido y que, se trata, justamente, de lo que se esperaba. Está seguro de sí y del poder de su armamento mágico, que no aparece motivado por nada. Sólo raramente topamos con personajes como la tía que enseña a la muchacha cómo debe comportarse con la maga. El héroe ya sabe todo, porque es el héroe. Su heroísmo consiste justamente en su ciencia mágica, en su fuerza.

Todo este sistema de pruebas refleja las representaciones más antiguas, según la scuales así como era posible suscitar la lluvia u obligar a una fiera a salir al ençuentro del cazador, también era posible forzar la entrada al otro mundo. No se trata en absoluto de *virtud* ni de *pureza*, se trata de *fuerza*. Pero a medida que se desarrollaba la técnica, a medida que progresaba la vida social, se iban elaborando ciertas normas de relaciones jurídicas y de otras clases que fueron introducidas en el

culto y comenzaron a ser llamadas virtudes. Por eso, muy pronto, junto a la experimentación de la fuerza mágica, del muerto, comenzaron a aparecer las representacios de la experimentación de sus virtudes. En el *Libro de los muertos* egipcio se reflejan tanto las representaciones más primitivas como las posteriores. De estas últimas forma parte, por ejemplo, la representación del «pesaje del corazón», del muerto, en la balanza, representación entrada también en el cuento maravilloso, como veremos posteriormente. Es característico que, a guisa de peso, se utilice una pluma, símbolo de la diosa Maat, símbolo de la justicia y de la verdad.

También estas representaciones acerca del control de la virtud han entrado a formar parte del cuento maravilloso y se han conservado en él, desde las representaciones relativamente más primitivas de las virtudes vinculadas con el culto de los antepasados hasta las más recientes, referidas a la vida cotidiana, como por ejemplo la «virtud» de mullir a conciencia un colchón de plumas o de hacer la colada. Este control de la fuerza mágica del difunto y la concesión de un «ayudante» para el viaje al reino de los muertos se han transformado en el experimento y en la recompensa de la virtud. Así nace la imposición de las empresas que en ocasiones han sido transferidas de otro motivo, de la empresas de la princesa, y en este caso están realmente en su lugar y responden al canon: así por ejemplo, la empresa de reconocer a alguien de entre doce individuos iguales, o la de guardar un rebaño. No obstante, entre las empresas asignadas, por la maga, hay algunas que se remontan a la antigüedad remota: entre éstas, por ejemplo, la condición de no dormirse impuesta, por ella, al héroe, es decir, la prohibición de dormir.

12. *La prueba del sueño*

La prohibición de dormirse, impuesta por la maga, al héroe, se halla con mucha frencuencia vinculada al encargo de conseguir una cítara que suene sola. «Puede ser que te la regale (la

cítara); pero con una condición: que cuando la toque, nadie duerma» (Af. 123). «Ahora estáte quieto y no te duermas; si no, no tendrás la cítara que suena sola» (Sm. 316).

De los ejemplos anteriores se podría sacar la impresión de que la prohibición de dormirse se halla vinculada establemente con el motivo de la cítara. Pero no se trata de una ligazón estable, sino de una tendencia peculiar del material ruso, en el cual, efectivamente, este vínculo aparece con particular frecuencia. A la partida del héroe, su mujer le da una flor. «Tápate los oídos con esta flor —le dice—, y no tengas ningún miedo. Así lo hizo el necio; el maestro se puso a tocar la cítara, y el bobo estaba sentado y el sueño no le atrapó» (Af. 123 p). Aquí nos asalta involuntariamente el recuerdo de Ulises tapándole, sus campañeros, los oídos, para que no escuchase a las sirenas. No está excluido que esta analogía ilumine la imagen de de las sirenas que halagan al héroe con sus cantos y le matan. El dormirse en la cabaña de la bruja comporta la muerte inmediata. «Estáte atento —dice el lobo devorador—. ¡No te duermas! Si te duermes, te como». (Af. 123 V./3). También en el material ruso la prohibición de dormirse aparece sin ninguna conexión con la cítara. El bosque mismo está encantado y provoca una somnolencia invencible: «Ellos caminaron, caminaron y llegaron a un bosque espesísimo. Apenas entraron en él un enorme sueño comenzó a apoderarse de ellos» (Af. 72). En otros pueblos, el motivo del sueño no se halla vinculado al de la cítara, sino que simpre aparece en conexión con el de la maga. «En el folklore de los dolganos tenemos una elaboración muy detallada de esta prohibición. El héroe juega a las cartas con la maga, y le ataca un sueño invencible. Por dos veces la engaña, diciendo que no está durmiéndose, sino pensando; la tercera vez admite que se ha adormilado y la bruja quiere devorarle» (102).

Para descifrar este motivo empezaremos por exponer el material americano. En el trabajo dedicado por Gayton, al

---

(102) *El folklore de los dolganos*, pp. 144-145.

tema del marido que parte en busca de su esposa muerta (103), se ve que el viudo no debe bostezar ni dormir, ya que estas dos cosas harían comprender que es un hombre vivo. Aquí el sueño tiene el mismo significado que el olor. Los vivos se reconocen porque tienen olor, bostezan, duermen y ríen. Los muertos no hacen nada de eso. En consecuencia, es natural que el vigilante encargado de proteger de los vivos el reino de los muertos intente reconocer por el olor, la risa y el sueño la naturaleza del recién llegado, y que con eso decida si éste tiene derecho a continuar su camino. Gayton refiere como sigue uno de los registros de este tema: «El héroe parte en busca de su mujer muerta, llega a la presencia del jefe del otro mundo y después del banquete le hace saber su deseo. Este respondió que no creía que pudiese encontrar a su mujer, ya que tendría que estar despierto toda la noche. Le dijo que su mujer no le sería devuelta si se dormía, aunque fuese un solo instante» (104).

Que la prueba del sueño no es en absoluto un fenómeno casual, lo vemos también por la epopeya de Gilgamesh. En ella el héroe Gilgamest busca a Ut-Napishtim, para obtener de él la inmortalidad (analogía con el agua de la vida de nuestros cuentos maravillosos). Ut-Natpishtim es el mismo interrogador y donante que hallamos en el cuento maravilloso. Propone al héroe que no duerma durante seis días y seis noches. Pero Gilgamesh, cansado del largo viaje, se duerme. La mujer de Ut-Napishtim siente piedad de él y le despierta en el mismo momento en que se duerme (105). Gressmann añade: «Entonces su marido le propone cocer un pan para Gilgamesh, quizá para el viaje. Sigue la escena más bien misteriosa de la preparación del pan, al que se atribuia, al parecer, alguna virtud mágica» (106). Nosotros ya sabemos qué poder era atribuido al alimento comi-

---

(103) *Journ. of Amer. Folk-Lore*, 1935.
(104) Gayton, *op. cit.*, p. 268.
(105) W. Jensen, *Das Gilgamesh-Epos in der Weltliteratur*, Leipzig, 1906, p. 46.
(106) Gressmann, *Altoriental. Texte*, p. 56.

do a la entrada del reino de los muertos. En esencia, estos casos demuestran que la prohibición de dormir se halla en perfecta coherencia con la imagen de la maga y con el papel que ella representa.

En las obras dedicadas al rito de la iniciación no se habla en absoluto de una prohibición especial de dormirse. Pero a pesar de ello, poseemos pruebas de casos concretos de tal prohibición. Así, por ejemplo, entre los cafres, que practican la circuncisión de los jóvenes cuando alcanzan la edad de catorce años, se les prohibe a éstos que se duerman hasta que no se haya cerrado la herida. Entre los hebreos, la noche anterior a la circuncisión era llamada «noche de vigilia», dado que no se debía dormir porque los *sedim*, es decir, los espíritus del mal, intentaban apoderarse del niño antes de la circuncisión (107). En general, el rito de la iniciación es poco conocido. Sabemos que era una muerte y una resurrección, o un nacimiento. Samter ha recogido un abundantísimo material, en torno a la prohibición de dormirse durante el nacimiento, la muerte y el matrimonio; para nosotros resulta importante en tanto que, confirma, indirectamente, la ligazón existente entre la prohibición de dormirse y el ámbito de la muerte y del nacimiento, es decir, el ámbito que está en la base del rito de la iniciación.

13. *Los niños expulsados de hogar y llevados al bosque.*

Hasta ahora hemos examinado la imagen de la maga, sobre todo, en conexión con su papel de guardiana, de la entrada al reino remoto. De pasada hemos podido observar que, esta imagen refleja, no sólo representaciones abstractas de la muerte, sino también ritos concretos vinculados con ellas. Existen huellas de estos ritos, pero por el momento esporádicos y reflejados débilmente. Debemos, ahora, emprender la comparación del rito con el cuento maravilloso. Los mismos casos algo hipotéticos que hemos hallado de correspondencias, nos obligan a

(107) Samter, *Geburt, Hochzeit und Tod,* Berlín, 1911, p. 152.

ocuparnos, directamente, del material, procediendo a una comparación más precisa y de mayor profundidad.

En la exposición, del material, hasta ahora, hemos partido del cuento maravilloso. A medida que avanzaba el héroe íbamos examinando lo qué se encontraba en su camino. Ahora, en cambio, utilizaremos como base del rito y examinaremos el desarrollo del rito desde el principio hasta el final y lo confrontaremos con lo que nos presenta el cuento maravilloso. Esto nos pondrá en situación de iluminar algunos elementos iniciales del cuento maravilloso, que hasta el momento hemos ido dejando aparte.

La edad en que los niños eran sometidos al rito de la iniciación, varía, pero existe tendencia a cumplir este rito antes de la pubertad: recordemos que a la casa de la maga-devoradora, llegan únicamente niños.

Llegado el momento decisivo, los niños eran enviados de alguna manera al bosque, donde eran acogidos por un ser terrible y misterioso. Las formas de esta partida también varían. Para el folklorista resultan interesantes tres formas: los niños son conducidos al bosque, por sus padres, o se escenifica un rapto de los niños en el bosque, o, finalmente, el niño va al bosque por su propia iniciativa, sin la participación de los padres.

En el primer caso, quien conduce a los niños, al bosque, es siempre el padre o un hermano. La madre no puede realizar este acto, porque el lugar donde se celebraba el rito estaba vedado a las mujeres y la transgresión de la prohibición podía significar la muerte inmediata de la culpable. «Al anochecer, los neófitos, cada uno de ellos acompañado de su padre o de otro hombre, son conducidos a la espesura del bosque, y se pone el *Kovare* ante su vista». Así describe Webster la partida de los niños en Nueva Guinea (108). Debemos figurarnos que los niños no eran acompañados siempre hasta el lugar sagrado; a veces, eran dejados solos y debían encontrar la cabaña por si mis-

(108) Webster, *Primitive Secr. Societies*, p. 102.

mos. Sabemos que en el cuento maravilloso los niños abandonados o extraviados, en el bosque, trepan a un árbol y, buscan alguna luz. En estos casos no encuentran una morada humana, sino que van a parar a la cabaña del bosque que pertenece al tipo que hemos estudiado.

El acompañamiento del iniciando eran un acompañamiento a la muerte. El iniciando era adornado, pintado y vestido de modo especial. «Cuando las mujeres ven a un muchacho adornado de ese modo, estallan en sollozos, y lo mismo hacen los parientes más próximos, su padre y los hermanos de la madre. Se untan barro y cenizas para manifestar su dolor» (109), o sea, que encontramos el cuadro típico del luto primitivo.

Por esta descripción vemos que la partida para el bosque era considerada, por una parte de la población y, sobre todo por los mismos jóvenes, como una desgracia. Ellos no saben aún qué bienes sublimes van a conseguir. Pero si bien esta partida era considerada como un acto hostil realizado por quienes acompañaban a los muchachos, este acto era querido por la opinión pública: el iniciando iba a conseguir con ello grandes beneficios. Era el padre quien tomaba la iniciativa de llevar al muchacho. Pero, luego, cuando el rito comenzó a decaer, la opinión pública debió cambiar. Los beneficios conseguidos mediante el acto de la iniciación se hicieron incomprensibles y la opinión pública debió de modificarse y condenar este rito temible. Y este es el momento de la aparición del tema. Mientras el rito existía como algo vivo, no podían existir cuentos acerca de él.

En el cuento maravilloso, el acto de conducir a los niños, al bosque, es siempre un acto hostil, aunque a continuación los acontecimientos resulten favorables, para quien ha sido expulsado del hogar o llevado al bosque. Veamos, ahora, cómo se desarrolla en el cuento maravilloso la partida al bosque. La familia fabulista, del principio de la narración, contiene una especie de dualismo. Por un lado, el niño, es deseado y espe-

(109) *Ibid.*, p. 21.

rado y, cuando nace, se ve envuelto en conmovedores cuidados: «Y el hijito comenzó a crecer en sus pañalitos, ¡era una verdadera fresita!» (Af. 63). Por otro lado, se nota en la familia, la presencia de una hostilidad sorda o manifiesta. «¿Cómo se podrían desembarazar de él?», es la fórmula constante de la narración. Estas palabras pueden ser dichas por todos los miembros de la familia, pero con una sola excepción: una persona de la generación más joven, no las pronuncia nunca, refiriéndose a un viejo, es decir, que, un hijo o una hija, no las dice nunca, hablando de su padre o, de su madre. Expulsar, desembarazarse de alguien, sólo lo quieren los viejos, respecto de los jóvenes. Este deseo de «librarse» de alguien, tiene una forma predominante: el niño (o la niña), no deseado (a veces también su hermano o hermana pequeños), son expulsados del hogar y, llevados, o también mandados al bosque: «Se puso hecho una fiera, agarró a la hermana y la llevó al bosque» (Af. 158 b). «Venga, niños, vamos al bosque: yo cortaré leña y, vosotros, recogeréis las ramas» (Sm. 233). A menudo, desde el principio aparece ya la cabaña: «Llevó a su hija al bosque y la dejó en una cabaña de adobe» Z. V. 122). «Llevaré a cada uno de mis hijos al bosque y así sabré lo qué son capaces de hacer» (Z. St. 249). En este último caso, se ve desde el principio que, en el bosque, el hijo demostrará o adquirirá determinadas capacidades. «Un día pidieron a su madre que dejase que su hermano menor les acompañase a cazar, le llevaron a la espesura del bosque y allí le abandonoran» (Af. 120 b). «Llegados al bosque, le quitó las ropas y le ordenó que se sentase en la cavidad de una encina, y luego, se marchó dejándole desnudo y descalzo» (Sm. 85). Se pueden llenar algunas páginas con estos ejemplos; es factible crear todo un sistema, estudiar en qué temas aparece el rapto o la expulsión del hogar y en cuáles no, se puede estudiar la motivación de esta expulsión, nos podemos preguntar quién la sufre (el hijo, la hija, a qué edad, etc.). Pero para nuestros fines, eso no resulta esencial. Consideraremos únicamente un aspecto de la cuestión, preguntándonos quién lleva a los niños al bosque.

Ya hemos visto que la expulsión viene motivada por una enemistad creada *ad hoc*. En realidad, quien tomaba la iniciativa de expulsar al niño era el padre o, a falta de él, el hermano mayor, el hermano de la madre, etc. Pero la enemistad del padre respecto a su hijo resulta extraña e incomprensible, al narrador, no corresponde a sus ideales familiares. Para justificar esta enemistad el cuento maravilloso procede de dos modos: por un lado denigra y rebaja al hijo: merece ser expulsado del hogar, es un perezoso («no hacía absolutamente nada», Af. 113 b), trae mala suerte, todos se quejan de él, es un estúpido y «trae desgracia». Pero estos casos son relativamente raros. Con bastante más frecuenca se adapta la enemistad a las condiciones de la hostilidad familiar que, los campesinos rusos, conocían de la realidad. La enemistad nace cuando entra a formar parte de la familia, una persona nueva, promotora de esta enemistad: se trata, por lo común, de la segunda mujer, o del marido, cuando existen hijos del primer matrimonio. Así en el cuento maravilloso, aparece la madrastra, y su tarea histórica consiste en cargar sobre sus hombros esta enemistad que, en otra época, estaba reservada al padre. Ella es también la principal protagonista de la expulsión de los niños al bosque, donde se encuentran con la maga, etc. Los casos de odio por parte de los verdaderos padres son bastante raros. «Cuando nació su hijo, al principio, la madre, le quería mucho, estaba siempre pendiente de él, le mimaba y lo educaba lo mejor posible. Y el padre aún más. Y, cuando se hizo grandecito, aprendió a leer; tenía ya trece años cuando la madre se puso a no quererle más» (K. 19). Lo mismo sucede cuando hermano y hermana viven juntos en paz y, de repente, aparece, en escena, una cuñada, que se convierte en la enemiga de la hermana, y el hermano, lleva a ésta última al bosque. Así, pues, no son los padres quienes expulsan a los hijos. No nos pondremos a citar ejemplos de enemistad entre madrastra e hijastra, son bien conocidos. Pero, también en ese caso, quien lleva a la hija al bosque es el padre, el cual, de ordinario, hace un papel bastante miserable. «Nuestro campesino se lo pensó una y otra vez y, luego,

llevó a su hija al bosque» (Af. 58 a). «El viejo sentía compasión por su hija mayor, la quería mucho... pero no sabía cómo arreglárselas. El estaba siempre enfermo, y la vieja era una gruñona...» (Af. 52 a). «El viejo se entristeció, lloró, pero a pesar de todo hizo subir a su hija al trineo» (Af. 52 b). Nos preguntamos por qué la madrastra no quiere expulsar ella misma a la hijastra o al hijastro. ¿Por qué, con toda su crueldad y odio, no lleva ella misma a los niños al bosque? Lógicamente hablando, bien podría hacerlo ella, pero históricamente no puede, porque históricamente es siempre sólo el padre o un hermano o un tío, quien lleva a los niños al bosque, no es nunca una mujer. Esto sólo lo puede hacer un hombre y, en el cuento, el hombre conserva esta función, siempre que la realiza alguien.

14. *El rapto de los niños.*

El rapto de los niños, o su fingimiento, representa en el rito otra forma de partida al bosque. «Sucede con frecuencia que, uno de los llamados diablos agarra al muchacho y se lo lleva al bosque Gri-Gri; nadie lo sabe con seguridad; pero la gente lo intuye» (110). En tales casos, las madres dicen que un espíritu se ha llevado a sus hijitos. El empleo de la palabra «diablo» prueba que se trata de un fenómeno posterior o de un registro defectuoso. Los individuos que venían del bosque a llevarse a los niños iban disfrazados de animales y de pájaros, les representaban, les imitaban. En el bosque resonaba el estruendo de las carracas, la gente huia atemorizada. Tras la partida de los muchachos no circuncidados, se decía que «Marsaba» se los había tragado y que los devolvería sólo después de que los hombres le hubiesen llevado abundantes tributos de cerdos y de *taró* (111). Estos seres y las misteriosos ceremonias que se les atribuian desencadenaban un terror tan grande que perduró durante largo tiempo después de la introducción del cristianis-

(110) Frobenius, *Die Geheimbünde und Masken*, p. 119.
(111) Webster, *Primitive Secret Societies*, p. 103.

mo y de la desaparición de los ritos (112). El temor a estos seres era utilizado como medio educativo. «En lugar de inflingir penas corporales, las madres de la tribu de los navajos, amenazan al niño, desobediente, con la venganza de estos enmascarados». (113). Este temor y esta amenaza sobrevivieron durante siglos y han llegado hasta nuestros días. También en la antigüedad clásica tenemos ejemplos de tales amenazas: los seres que raptaban a los niños eran las «Lamias». Esta es, probablemente, la denominación común, y Mormo, Hielo, Karko y, también Empusa, son lamias concretas (114). La creencia en seres semejantes, ha sido estudiada por Mannhardt, en lo que respecta a Europa, y no creemos necesario repetir aquí sus materiales, para probar el parentesco, de estas criaturas, con la maga rusa, raptora de niños.

15. *La promesa de venta.*

Además del acompañamiento al bosque o del fingimiento del rapto, había otra manera más, de mandar a los niños al bosque, pero para comprender esta forma es indispensable proceder con mayor precisión, en la exposición del rito y de su significado. Hasta ahora, hemos visto que, después de haber sido objeto de la iniciación el muchacho volvía a su hogar, podía tomar mujer, etc. Hay que observar que los iniciados constituian una especie de organización, generalmente llamada «sociedad masculina», o , según la terminología inglesa, «sociedad secreta». La palabra «secreta» no es del todo correcta, ya que la existencia de la sociedad no era ningún secreto; secretas resultaban, en cambio, para los no iniciados la organización y la vida internas de esta asociación. Las asociaciones tenían un papel importante y muy variado en la vida de la tribu y, a me-

(112) *Ibíd.,* p. 168.
(113) *Ibíd.,* pp. 178, 187.
(114) Rohde, *Psyche,* II, p. 410. Para el amedrentamiento de los niños, ver: Dieterich, *Nekya,* Lipsia, 1893, p. 48.

nudo gozaban de poder político. Podían coexistir también varias sociedades, que se diferenciaban por su grado. El rito de la iniciación, era al mismo tiempo, el rito de la admisión, en la sociedad. No sólo la admisión, sino también el paso de una sociedad, de un cierto grado, a la de un grado superior, iba acompañado de la iniciación en los secretos de esta sociedad. Formalmente hablando (pero no de hecho), la admisión tenía lugar en el momento del nacimiento y, quizá, incluso, antes del nacimiento del niño. Cuando nacía, él —por decirlo con términos modernos—, era inscrito en la asociación. En otras palabras, era una especie de compromiso de venta del niño. Al hacerlo el padre efectuaba determinado pago en favor de la sociedad y, cuando llegaba el momento, le entregaba al muchacho para que fuese sometido al rito de la iniciación. «Desde la infancia son acogidos los muchachos, en la sociedad, aunque sólo más tarde, son adiestrados en el baile y toman parte en él» (115). Schurtz se expresa con mayor precisión: «También los niños pueden ser vendidos con antelación, pero aprenden los bailes sólo cuando han cumplido la edad prescrita». Lo mismo sucede con el acto de admisión en la célebre liga «Duk-Duk» (116). Los muchachos pueden ser vendidos inmediatamente después de su nacimiento, pero su ingreso en la liga no tiene lugar antes de que hayan cumplido los dieciséis años. A eso corresponde exactamente la frase del cuento maravilloso ruso: «Si nace un hijo o una hija, hasta los dieciséis años son tuyos, pero a los dieciséis años me corresponden a mí». Z. St., p. 247).

En otras palabras, la correspondencia anterior aclara el motivo «entrégame lo que no sabes que está en tu casa». Este motivo puede ser llamado el motivo de la venta anticipada. Y éste es el esquema común del motivo: fuera de su hogar, el hombre topa con cualquier desgracia inesperada. Por ejemplo, sus embarcaciones se quedan paradas en el mar, o se inclina para beber y del agua surge un monstruo que le coge de la bar-

---

(115) Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee*, p. 599.
(116) *Altersklassen*, pp. 384, 371.

ba, o alguien se pierde en el bosque, o en un jardín encantado, que no le pertenece alguien arranca una flor para su hijita, etc. Las motivaciones son numerosísimas y su examen no es esencial para lo que pretendemos. Y éste es el segundo momento de este motivo: el rey del mar, el viejo del estanque, o el dueño del jardín, o el diablo, le dicen cuando se halla en dificultades: «Entrégame lo que no sabes que está en tu casa». Sin saber lo que hace, promete su hijo al monstruo y, salvándose de ese modo, vuelve a su hogar, donde se entera de que le ha nacido un hijo.

Este motivo ha sido objeto de un estudio especial por parte de Baumgarten, pero el autor se ve obligado a llegar a la conclusión de que «su esencia y sus raíces no aparecen suficientemente claras» (117). Pero examinando lo qué ocurre en el cuento maravilloso se ve lo que sigue: al nacimiento del niño, se concluye un contrato en virtud del cual el niño es puesto a disposición de un ser misterioso, silvestre o acuático. Examinemos más de cerca este contrato. se rodea del más profundo misterio; las cosas no son llamadas por su nombre, el niño no se le nombra nunca. «Lo que no sabes que está en tu casa» es una locución alegórica. Esta alegoría en el sistema de una organización mantenida secreta, rodeada por toda una serie de severísimos tabúes, es un hecho histórico totalmente verosímil. En segundo lugar, tenemos el carácter acuático o silvestre de una de las partes contratantes. Por ahora no podemos aclarar esta característica del misterioso viejo: nos resultará más clara cuando veamos a dónde va a parar el niño en tales casos. Finalmente, la tercera y más importante circunstancia del contrato es su plazo. Tras el contrato, el niño continúa con el padre hasta una determinada edad, y se va de su lado sólo al cumplirse el «plazo». ¿Qué es este plazo? ¿Qué ventaja obtiene el viejo exigiendo la entrega del niño, y por qué no se lo lleva de inmediato? Todo se aclara si suponemos que el «plazo» es el de la

(117) W. Baumgarten, *Jephtas Gelübde*, *ARW*, XVIII, 1915, páginas 240-249.

pubertad. «Te nacerá un hijo, pero con una condición, que me lo entregues cuando cumpla diecisiete años». (Sd. 99). A veces el mismo narrador no comprende bien el motivo de esta dilación y lo interpreta a su modo: «Deja que mi hijo llegue a los doce años, que me proporcione un poco de alegría» (Sd. 11); el narrador, pues, ve en esta dilación, para él incomprensible, una forma de condescendencia. El hijo parte del hogar con estas palabras, por ejemplo: «Adiós, papá. ¡Ahora mándame a dónde me prometiste! Bendíceme, ha llegado el momento». El padre y la madre lloraban y no querían dejarle marchar. Pero, al fin, le dejaron irse, y él se marchó» (Z. V. 118). «¡Adiós, papaíto, ahora ya no soy vuestro! ¿A dónde te marchas, hijo mío? Y el hijo contestó: Voy a donde el monstruo del bosque que me va a devorar» (Z. V. 24).

En ocasiones el viajero se va a donde su padrino. Esta es una deformación muy interesante e históricamente justificadísima, ya que entre el rito del bautismo y el de la iniciación existe una conexión histórica. El padrino ha sustituido al maestro y al guía de los tiempos más antiguos. «Y ordenó que le llevasen a su ahijada, cuando creciera». (Sm. 73). En estos casos el padrino intenta a veces comerse a su ahijada.

Muy afín a la promesa, de venta del hijo, resulta la venta o, con más precisión, la entrega del hijo a un misterioso brujo, artesano, o diablo, que aparece de improviso. Más adelante identificaremos mejor el carácter de este maestro. Una mujer tiene un hijo algo bobo. Llega a su casa un anciano. «Bueno —dice—, dámelo y yo le enseñaré. Y ella se lo dio» (Sm. 221). «Entrégamelo, y en tres años le enseñaré todas las artimañas» (Af. 140 a). De estos maestros misteriosos forma parte también «Oh», que surge, a veces de un sepulcro, apenas se exclama «¡Oh!». Kretschmer ve en él a un mensajero o una encarnación de la muerte, lo cual corresponde plenamente al grupo de fenómenos de que estamos tratando (118). «¿Dónde vas, anciano, a

(118) P. Kretschmer, "Das Marchen vom Blaubart", *Mitteil. d. Anthrop. Gesell. in Wien*, XXXI, pp. 62-70, 1901.

dónde llevas a tu hijo? Al bosque, lo dejaré allí, porque no nos queda nada que comer. Dámelo a mí, le enseñaré durante tres años» (Z. V. 30). De modo que al héroe, alejado de su hogar, le sucede con frecuencia el pasar un período de aprendizaje. Veamos en qué consiste tal aprendizaje.

16. *Golpeó - golpeó.*

¿Qué les sucedía a los muchachos en el bosque, en poder del espíritu terrible que debía devorarles? Como ya dijimos, en el centro del rito de la iniciación se halla en todas partes la circuncisión. Pero la circuncisión sólo es una pequeña parte de las operaciones que se realizar a los muchachos. En el bosque son sometidos a las torturas y a las pruebas más terribles. Muchos viajeros describen asustados los gritos de dolor que salen de la cabaña (119). Veremos más adelante que los niños debían, efectivamente, sufrir la acción del fuego. Otra forma de tortura consistía en cortarles la piel, en practicar cortes profundos con el fin de producir cicatrices. Tanto Schurtz como Webster, hablan del desgarramiento de la espalda, a partir del cuello. «El símbolo visible de esta iniciación es un desgarrón en la piel de la espalda, del cuello para abajo» (120). A veces bajo la piel de la espalda y del pecho se hacían pasar correas de las que se colgaba a los muchachos (121). En América del Sur estos ritos se distinguían por su especial crueldad. Las llagas se salpicaban con pimienta, como sabemos también por nuestros cuentos maravillosos (122). Estos actos iban acompañados de golpes. En el cuento maravilloso los héroes sufren torturas justamente en la cabaña, y precisamente, a manos de un espíritu del bosque. La maga «agarró una mano de almirez y comenzó a golpear a Usyniuska, le golpeó, le golpeó tanto que, fue a parar bajo el banco, le cortó unas tiras de la piel de la espalda y luego se

(119) Webster, *Prim. Secr. Soc.*, p. 23.
(120) *Ibid.*, p. 26; Schurtz, *op. cit.*, p. 97.
(121) *Ibid.*, p. 185.
(122) Schurtz, *op. cit.*, p. 98.

fue» (Af. 81 a). «De pronto, el viejecillo entró en el mortero, se armó con el mango, se apoderó del pobrecillo, le arrojó al mortero, ¡Machaca, machaca! Le arrancó de la espalda una tira hasta los hombros, la cogió, la frotó con el cascabillo y la arrojó bajo el piso...». (Af. 79).

A la pregunta de qué sentido tienen semejantes crueldades, los estudiosos responden que, estas ceremonias, debían de servir para que los muchachos se acostumbrasen a obedecer por completo a los ancianos, que se trataba de templar a los futuros guerreros. Los propios indígenas las explican a veces, con el propósito de disminuir la población, ya que cierto porcentaje de niños moría a consecuencia de estos actos. Pero todas estas explicaciones parecen poco convincentes. Probablemente, tales crueldades pretendían «impresionar»: como duraban largo tiempo (a veces semanas enteras), e iban acompañadas de hambre, sed, oscuridad, y de terror, debían de crear un estado que el iniciando creía que era el de la muerte. Provocaban una locura pasajera (favorecida por el suministro de diversas bebidas intoxicantes), de forma que el iniciando olvida todo y le faltaba la memoria, y a su regreso no recordaba ya su propio nombre, no reconocía a sus padres, etc., y quizá, llegaba a prestar fe absoluta a quien le decía que había muerto y regresaba a la vida como un individuo nuevo y distinto.

Del fenómeno de la muerte y la locura temporales nos ocuparemos detalladamente un poco más adelante: sus formas son muy variadas. Añadiremos ahora un detalle curioso. «Aferró al valiente Usynia, por un codo y, se puso a golpearle; le tiró al suelo hasta que terminó por acabar bajo el banco, le ensució la comida, le dejó únicamente una especie de agua de fregar» (Z. P. 22). Schurtz y otros autores nos dicen que en los muchachos se provocaba el asco, se les obligaba a beber la orina de su maestro, etc. (123). Eran encerrados en una fosa con agua y estiércol y cubiertos con excrementos de animales (124). Sin entrar en detalles, Schurtz dice que, «además de los sufrimien-

(123) Loeb, *Trib. Init.*, p. 253.
(124) Scurtz, *op. cit.*, p. 385.

tos que deben padecer, se exigía de ellos que venciesn el asco». El momento, «le mandó a terminar bajo el banco», podría corresponder al deliquio, al precipitarse en la oscuridad, a la sensación de la muerte y de las tinieblas.

17. *La locura.*

Trataremos aquí muy brevemente del fenómeno de la locura, que es parte obligada de estos casos. En el cuento maravilloso, este hecho no tiene apenas ningún reflejo, pero es importante hacerlo destacar en la conexión general, y en las manifestaciones del folklore en general explica algo. Con los golpes, con el hambre, con el sufrimiento, con las torturas o también mediante bebidas intoxicantes o narcóticas, el neófito era puesto en un estado de locura furiosa. Schurtz supone que el momento de la locura era el de la migración del espíritu, o sea el momento en que el neófito adquiría determinadas facultades. También Frobenius es de la misma opinión. «Probablemente nos encontramos aquí ante uno de esos casos que hay en la Guinea meridional con más frecuencia que en Nueva Guinea y que deben de entenderse como obsesiones. No está aún claro cómo se podía conseguir un estado semejante. Parece ser que estos individuos poseían una fuerza extraordinaria, por ejemplo, eran capaces de arrancar árboles» (125). «En algunos casos parece que se cree, efectivamente, que el recién circuncidado se halla poseído por un espíritu y que se vuelve loco furioso» (126). En el chamanismo (cuya vinculación con nuestro rito podría ser objeto de una investigación especial) hallamos el mismo fenómeno. «Los chamanes buriáticos deben provocar, y a menudo lo hacen en sí mismos, alucinaciones y ataques epilépticos. Estos chamanes gozan entre los burianos de respeto y veneración especiales» (127). Y, para terminar, la antigüedad greco-romana resulta un vasto campo

(125) L. Frobenius, *Die Geheimbünde und Masken*, p. 126.
(126) Schurtz, *op. cit.*, p. 107.
(127) Zelenin, *El culto de los ongones*, p. 314.

de manifestación de este éxtasis. Veremos más adelante que la locura de Orestes se halla indudablemente vinculada al conjunto que nos interesa. Pero también pueden citarse otros casos de manía sagrada. También en el cuento maravilloso aparece la locura, pero muy raramente; se halla ligada al espectáculo de los cuerpos humanos descuartizados. Cuando examinemos el motivo del descuartizamiento veremos que existe una vinculación históricamente comprobada entre el descuartizamiento y la locura en el rito. En estos casos el cuento maravilloso dice: «Y ella llegó a tal extremo que parecía enloquecida» (Z. St. 380). En un cuento de la provincia de Vyatka, el motivo de la locura se halla más desarrollado: «Y si le escuchas durante tres horas sin ponerte fuera de ti tendrás como regalo la cítara que suena sola, pero si te pones furioso te cortarán la cabeza... El soldado no pudo escuchar ni siquiera durante un cuarto de hora y se puso furioso, es decir enloqueció» (Z. V. 1). En todos estos casos la locura es causada por la permanencia en la cabaña del bosque, o por un bandido o un ser misterioso que da una cítara, cuyo sonido hace enloquecer. Por ahora nos podemos limitar a estas alusiones sumarias. El problema podría ser objeto de una investigación especial, pero a nosotros nos interesa subrayar el fenómeno, pues nos ayudará a comprender muchos fenómenos del cuento maravilloso, hasta ahora indescifrados.

18. *El dedo cortado.*

Una de las formas de mutilación se ha conservado en el cuento maravilloso con especial perfección: nos referimos al dedo cortado. Otras formas, en cambio (por ejemplo, la rotura de los dientes), no se han conservado en el cuento. La extirpación de un dedo se practicaba después de la circuncisión. Veamos lo que nos dice a este respecto Webster: «Tras la curación parcial, eran llevados a la presencia de un hombre enmascarado, que les cortaba el dedo meñique de la mano iz-

quierda de un golpe de segur. A veces, así nos ha sido narrado, los candidatos ofrecían además como sacrificio complementario el índice de la misma mano» (128). En el cuento maravilloso sucede muy a menudo que el héroe pierda un dedo en la cabaña, y justamente el meñique de la mano izquierda. La pérdida de un dedo aparece a menudo en las siguientes situaciones: 1) Estando presente la maga o seres similares a ella. En tal caso, el dedo se corta para saber si el niño ha engordado bastante. 2) Estando presente Lico-monóculo (Polifemo). Aquí el dedo del héroe se queda enganchado a algún objeto. Lico está a punto de alcanzar al héroe, pero él se corta un dedo y a este precio se salva. 3) En la casa de los bandidos. El dedo cortado es el precio del anillo. Existen además muchos casos especiales. En líneas generales, se puede advertir que a veces el héroe regresa de su viaje sin un dedo. En ocasiones la falta de un dedo es la señal del falso héroe. A cambio de un dedo de la mano y del pie y de una correa hecha con la piel de su espalda compra el héroe el talismán que buscaba, lo hace pasar por suyo, pero luego es desenmascarado por los dedos que le faltan.

En una narración de Vyatka el macho cabrío dice a los niños: «¡Cortaros un dedo de cada mano, que quiero cataros! Pone los dedos a la estufa, pero no se doran. No, no están aún bastante gordos, no es aún el momento de asarles» (Z. V. 11). En el cuento maravilloso alemán el dedo sólo es palpado, no extirpado; en el cuento maravilloso ruso se corta. «Ella chilla: Hijitas mías, preciosas, cortaros un dedo, el dedo meñique.» Se cortan el dedo. «No, mamá, aún no es bastante gordo» (Sm. 250).

Otra situación en la que el héroe pierde un dedo se produce cuando el héroe está con Polifemo o seres semejantes. Basta este detalle para obligarnos a una comparación entre la maga y Polifemo. El Polifemo ruso habita en el bosque, en un cercado tras un seto. Su único ojo puede compararse

(128) Webster, *Primit. Secr. Soc.*, p. 185.

con la ceguera de la maga. Si, antes de huir, el héroe le tapona los ojos con estaño, este hecho se puede comparar con el de la muchacha que llena de pasta los ojos de la bruja. Y, finalmente, igual que la maga, Polifemo es el señor de los animales, pero a diferencia de los animales del bosque que gobierna la maga, Polifemo cría ovejas, vacas o cabras. En una versión, Lico (Polifemo) echa al héroe fuera del recinto junto con un buey al que éste se agarra. Para hacer que se entretenga, Lico le arroja una segur y una cadena de oro (recordemos que también Polifemo tira una piedra a Ulises). El héroe es un artífice, se deja tentar. «El artífice probó un poco y la tocó con un dedo nada más, y el dedo se quedó pegado a la cadera. El artífice vio que el asunto se ponía mal, sacó un cortaplumas, se cortó el dedo y se volvió a su casa» (Sm. 212). Análogamente: «No tuvo miramientos para con su propia mano, se la cortó y se fue» (Z. P. 13).

El hecho de que en lugar de un solo dedo, en el bosque, se corta toda la mano puede hacernos suponer que de aquí surgió el motivo de la niña a quien su hermano corta la mano, o ambas manos, en el bosque; luego las manos le vuelven a salir milagrosamente.

También a las muchachas llevadas a la fuerza, a la casa de los bandidos en medio del bosque se les corta un dedo. «A una de ellas los bandidos le sacaron los ojos con un tenedor y la descuartizaron, y a la otra le cortaron el dedo donde llevaba su anillo de oro» (Sm. 344). En otros casos sucede lo contrario: a los novios-bandidos, les falta un dedo o una mano. «Terminados sus quehaceres, se sentaron a comer. Como su novio no tenía manos, se puso un par de guantes y los llenó de arena». Cuando le preguntaron por qué llevaba los guantes, respondió: «Nada, me duelen un poco las manos» (Sm. 127). Frecuentemente, también, el dedo se separa sólo, porque ha sido sumergido en un recipiente o en una caldera prohibida (Chud. 58).

En este punto nos acordamos de Orestes. En Mesena, a siete estadios de Megalópolis, surgía el templo de las diosas llamadas *maníai*. En aquel lugar tras haber asesinado a su madre,

Orestes enloqueció y en un acceso de furor se arrancó un dedo de un mordisco. A poca distancia del templo había una colina cuya cumbre estaba formada por un dedo de piedra. Esta altura era llamada *daktilu mnema* (129).

19. *Los signos de la muerte.*

Ahora se nos ocurre preguntarnos por el sentido de este rito. Al parecer, no se trata tanto de conseguir una cicatriz, como una señal de que ha tenido lugar la iniciación. En el cuento maravilloso la extirpación de un dedo o de una mano sustituye a veces al descuartizamiento de todo el cuerpo. En ocasiones la muchacha es efectivamente descuartizada, pero la extirpación del dedo sigue siendo una cosa en sí. «La agarraron, la desnudaron, la pusieron sobre un tronco, la degollaron y luego se pusieron a quitarle los anillos de las manos». Un anillo no se puede quitar. «Cogió el hacha y dio un golpe tal que el dedo salió volando junto con el anillo...» (Af. 200). Pero más a menudo, no se practica el descuartizamiento y es sustituido por la extirpación del dedo; esta sustitución se verifica con especial frecuencia en el cuento maravilloso *Manecita lisiada.* «Pon la cabeza en el tronco, te la cortaré». «Si es verdad que he descuartizado a tu niño..., córtame los brazos hasta el codo». (Z. V. 72). En otra versión, la mujer ordena a su marido que mate a su hermana. «Ve al bosque a buscar leña, y mata a tu hermana». La hermana implora: «Córtame las dos manos y llévatelas». El hermano lo hace y la mujer se queda satisfecha: «¡Muy bien! ¡Ya has matado a tu hermana!» (Z. St. 446) (130).

Y si las cosas suceden de ese modo, se aclara el motivo del héroe o de la heroína a morir al bosque, y el de la petición de mostrar algo que pruebe que ha tenido lugar su muerte: un traje ensangrentado, los ojos, el corazón, el hígado, el arma llena de sangre, etc. «Verdugo, he aquí a mi hijo. Llévatelo al

---

(129) Radermacher, *Das Jenseits im Mythos der Hellenen*, p. 139
(130) S. Ia. Lurye, *La casa del bosque*, p. 179.

campo, córtale en pedacitos y vuelve con la espada bañada en su sangre». «¡Verdugo, no me cortes en pedazos! ¡Córtame el meñique de la mano izquierda y moja tu espada!» (Chud. 41). A veces se muestra el vestido ensangrentado. «Mató a un perro, ba. ó el vestido en su sangre y dejó que la muchacha se fuese». (Sm. (243).

Nosotros ya sabemos que se fingía la muerte de los iniciandos. En tales casos se mostraban a los parientes los signos de la muerte. Schurtz informa que, a través del techo de la cabaña, se hacía asomar una lanza ensangrentada, es decir, un arma ensangrentada equivalente a la espada ensangrentada del cuento maravilloso. Los asistentes sabían de ese modo que el misterio se había realizado. A veces se mostraba una prenda de vestir ensangrentada. «Al día siguiente se muestran a las mujeres los vestidos ensangrentados y se les dice que los jóvenes han muerto y que no regresarán nunca más». (131).

20. *La muerte temporal.*

Los materiales citados nos llevan a fijarnos en un fenómeno ya mencionado, pero cuyo significado no resulta aún claro. Aludimos al fenómeno de la muerte temporal.

Las formas de esta muerte son muy variadas, pero por ahora no es la forma, sino el hecho en sí lo que nos interesa. He aquí algunos testimonios: En «casi todas partes del rito de la iniciación comprende una representación mímica de la muerte y de la resurrección del iniciando» (132). «La parte principal de la ceremonia consistía en hacer morir y resucitar al iniciando, el cual adquiría de ese modo la fuerza mágica» (133). «Cuando llega el día fijado, el mago del poblado hace sonar la carraca apuntándola a los jóvenes, que caen desmayados; luego se les viste con los trajes fúnebres y se les lleva a un lugar vallado fuera del poblado, llamado *vela*. Los indígenas creen que estos

(131) Loeb, *Trib. Init.*, p. 261; Boas, *Soc. Org.*, pp. 555, 568, etc.
(132) Webster, *op. cit.*, p. 38.
(133) Schurtz, *op. cit.*, p. 404.

«muertos» se descomponen y que el mago-brujo recoje sus huesos y vuelve a dar vida a los jóvenes» (134). Se pueden recoger muchísimos testimonios que se podrían sistematizar y estudiar, pero es tarea del etnólogo y no del folklorista. Nosotros sólo podemos constatar el hecho sin demorarnos en explicarlo. Y el hecho es que de esta muerte y de esta resurrección se hacía depender la obtención de cualidades mágicas.

Pero si no podemos adentrarnos en el examen de la esencia del fenómeno, sí que podemos por lo menos examinar las formas de muerte y de resurrección en cuanto que se reflejan en el cuento maravilloso. Veremos que estas formas son muy variadas y que el cuento maravilloso las ha conservado con suficiente claridad y exactitud.

Al llegar a este punto debemos ante todo advertir que la muerte adoptaba formas de desplazamiento en el espacio; esto se observa también en este caso. Hablando del iniciando se dice que «ha muerto y se ha ido al mundo de los espíritus». (135). «Se cree que durante este tiempo se halla en el infierno» o que «ha subido al cielo» (136). Encontraremos aquí una explicación parcial de los viajes del héroe.

El material sobre la muerte temporal es extraordinariamente abundante; pero no podemos formular conjeturas sin haberlo investigado. Pasaremos, pues, a examinar los casos concretos.

21. *Descuartizados y vueltos a la vida.*

Una de las formas de la muerte temporal, consistía en descuartizar el cuerpo o cortarlo en pedazos. Sabemos de la existencia de ritos que tenían como objeto la apertura o el descuartizamiento del cuerpo, pero las noticias que tenemos de ello son muy escasas. Así, por ejemplo, en la tribu australiana de los warramunga, al joven se le adormece, y los sacerdotes «le ma-

(134) *Ibid.*, p. 434.
(135) Webster, *op. cit.*, p. 173.
(136) Boas, *Soc. Org.*, pp. 568, 659.

tan mientras que está durmiendo, esconden el cadáver, cambian sus órganos, e introducen en él una pequeña serpiente, que encarna las facultades mágicas». (137). Otro ejemplo nos los ofrece la tribu Iruntaria, en la cual la iniciación se practica en una gruta. El iniciando se duerme ante la gruta; entonces el sacerdote «le atraviesa con una lanza invisible, que penetra por la parte posterior a través de la nuca, pasa por la lengua en la que deja un gran agujero, y sale por la boca». (La lengua queda lesionada para siempre, y eso demuestra la vinculación con los espíritus). Un segundo lanzazo atraviesa las orejas. Después de eso, el joven durmiente es transportado a la caverna, donde «son manipuladas todas sus vísceras y se le vuelven a introducir... En el cuerpo abierto se introducen cristales mágicos, tras lo cual es devuelto a la vida el joven, pero se halla fuera de sí». A continuación recobra el sentido y se reconoce en él a un brujo. (138).

Examinando estos casos se ve que la perforación de la lengua mediante una lanza se practicaba realmente, y que, en cambio, la apertura del cuerpo y la manipulación de las vísceras se practicaban mientras que el neófito se hallaba en estado de inconsciencia, o sea que, probablemente, no eran practicadas de hecho y sólo se producía la impresión de ellas. ¿Pero de qué modo? No lo sabemos con precisión. Casos más recientes nos muestran la muerte y el descuartizamiento de otro hombre o de un animal, pero no del neófito. Existen indicios, según los cuales, en tales ocasiones se mataba a un prisionero de guerra o a un esclavo. En algunos casos se practicaba la decapitación, de determinadas imágenes. Damos algunos ejemplos: «Se mataba al esclavo, y los miembros de la sociedad secreta, le descuartizaban y se lo comían» (139). En este caso se mataba realmente a un hombre. En la tribu kuakiutl, «se separaba la cabeza del tronco y quien la había cortado mostraba una efigie tallada que representaba una cabeza con la expresión de la muerte en el

(137) Saintyves, *Contes de Perrault*, p. 381.
(138) *Ibid.*, p. 380.
(139) Schurtz, *op. cit.*, p. 397.

rostro, y sostenía la cabeza agarrándola por los cabellos. Estas cabezas representaban con cierta aproximación imágenes de hombres que lloraban, hasta donde llegaba la habilidad del tallista» (140).

Existen materiales demostrativos de que al iniciando se le mostraban cuerpos muertos, descuartizados, y de que estos cuerpos eran colocados sobre el joven, o de que él debía arrastrarse por debajo o pasar por medio de ellos. Evidentemente, se pretendían simbolizar así la muerte del propio iniciando. «Debían pasar a través de un hombre bañado en sangre, sobre su cuerpo desnudo se colocaban vísceras de cerdo, para dar la impresión de que se le salían las entrañas. Los otros yacían en torno suyo como muertos, y uno de los *vere* reprocha a los iniciando el ser culpables de su muerte». No era el iniciando quien moría, sino que se simulaba la muerte de otro hombre. Es probable que esta muerte ficticia fuese precedida de la muerte real de uno de los asistentes, que en estos casos resultaba comido.

No hay ninguna duda de que, durante este rito, se practicaba el canibalismo. Todos los estudiosos hablan de ello, si bien, por razones obvias, ninguno lo ha observado directamente.

El descuartizamiento, el despedazamiento del cuerpo humano tienen gran importancia en muchas religiones y en muchos mitos, y también grandísima en el cuento maravilloso. En este trabajo podemos aludir sólo a algunos casos en que el descuartizamiento y la resurrección son fuente de fuerza o condición previa para la divinización.

En el estudio de N. P. Dyrenkova *Cómo se obtiene el don chamánico según la concepción de las tribus turánicas* (141). Hay extractos de un vasto material que prueban que la sensación de haber sido descuartizados, degollados, destripados, es condición indispensable para la obtención de la ciencia mágica y precede al momento en que un hombre se convierte en cha-

(140) Boas, *Soc. Org.*, p. 491.
(141) *Rec. MAE*, IX, pp. 267-293.

mán. Entre las tribus turánicas de Siberia, las formas de este descuartizamiento son absolutamente idénticas: tiene lugar en un estado de alucinación. El chamán Gerasimov, narró, al etnólogo, A. A. Popov, cómo había llegado a ser chamán: Un buen día, mientras andaba buscando sus renos extraviados, vio en el cielo tres cuervos, sintió un golpe en la espalda y perdió el conocimiento, luego se le acercaron los «espíritus», que se pusieron a torturarle. «Le golpearon con cuerdas y correas, reptiles que le chupaban el cuerpo. Le sumergieron en charcos de sangre, se ahogaba en la sangre, le obligaron a mamar del seno de una horrible vieja, le hundieron los ojos, le atravesaron las orejas, despedazaron su cuerpo y le pusieron en una cuna de hierro», etc. (142). Según las memorias de muchos exploradores y observadores, entre los yacutos el futuro chamán «experimenta todas las torturas de la decapitación, del descuartizamiento y de la cocción de su cuerpo». La chamana Koión (liebre), de la tribu teleuti empezó a serlo después de una visión: «Algunos hombres desmembraron su cuerpo y pusieron los pedazos a cocer en una perola. Luego llegaron otros dos hombres. También ellos cortaron su carne, le sacaron las entrañas, la pusieron a cocer» (143). Tenemos aquí el panorama típico de la visión del chamán antes de que empiece a ejercer sus funciones mágicas. ¿Por qué —nos preguntamos—, todos los chamanes se alucinan de la misma manera, y por qué coinciden las imágenes de estas alucinaciones, a veces hasta en los detalles (cocción en la perola, etc.), por una parte con cuanto se practica de modo ritual en América, Africa, Polinesia, Australia, y, por otro lado, con el material que nos ofrece el cuento maravilloso? En el rito tenemos una forma más antigua, vinculada firmemente a la base económica y a la organización social de los respectivos pueblos. Los pueblos turánicos representan un estadio menos antiguo de cultura tanto económico como social y religiosa.

---

(142) N. P. Dyrenkova, "Bear Worship among Turkish Tribes of Siberia", en *Proceed. XIII th. Int. Cong. of Americanist.*, N. York, 1930, página 273.

(143) *Ibid.*, p. 274.

El cuento maravilloso contiene el mismo material en una fase de restos en un ambiente social completamente nuevo y distinto. Se puede observar que en los estados de la antigüedad clásica y del antiguo Oriente, este motivo existe en la religión, pero ya de forma distinta: no es descuartizado el chamán, sino el dios o el héroe. El ejemplo más célebre es el de Orfeo. Pero también Osiris en Egipto, Afonis en Siria, Dionisos Zagreus en la Tracia, Penteo y otros son descuartizados. Todos ellos «mueren de muerte violenta, pero no mueren completamente: resucitan y se convierten en objetos de culto» (144). En estos casos de la antigüedad clásica, se puede constatar la decapitación, el tatuaje, la locura, las danzas, la presencia de instrumentos musicales en el santuario, la vinculación del cadáver aparente con el árbol, cosas todas de las que hablaremos más adelante.

Como demuestra Jacoby (145), también el propio Buda hizo pedazos su cuerpo y volvió a recomponerlo, según la versión de Asvagosh. En este caso la motivación es, evidentemente, tardía, y prueba que el acto de Buda ya no era comprendido: actúa así para convertir a su padre.

El motivo del descuartizamiento y de la vuelta a la vida es muy popular, también en el cuento maravilloso. Se pueden fijar algunos tipos de él, según el tema a que correspondan, además de existir un gran número de casos sin nexo orgánico con un tema.

Uno de los temas en que existe el descuartizamiento es el del cuento de la novia en la casa de los bandidos en el bosque; una variedad de éste es el cuento de Barbazul. Más adelante estudiaremos, más detenidamente, la casa de los bandidos, por ahora nos limitamos a señalar que en los cuentos maravillosos del tipo de Barbazul, la muchacha ve en la despensa prohibida, los cuerpos destrozados de las mujeres de Barbazul. «¿Qué descubrió cuando echó una ojeada al interior? En medio de la

---

(144) S. Reinach, *La mort d'Orphée in Cultes, Mythes, Religions*, II, 1906, pp. 85-122.

(145) A. Jacoby, *Zum Zerstückelungs- und Wiederbelebungswunder der indischen Fakire*, *ARW*, XVII, 1914, p. 465.

habitación había una gran jofaina ensangrentada y, en ella, yacían cuerpos humanos cortados en pedazos; a su lado había un tocón y sobre él brillaba un hacha». (Grimm). Cuando el brujo descubrió que la muchacha había estado en la despensa prohibida, «la tiró al suelo, la arrastró por los cabellos, la puso la cabeza sobre el tocón y la hizo pedazos, de tal modo que la sangre corría por el suelo» (Grimm, 46). En un cuento de la Rusia septentrional, una chica y un chico llegan por casualidad a la casa de los bandidos. La chica es invitada a pasar: «Entrad y comed. Entraron, escudillaron la sopa y llevaron a la mesa pan blanco y luego carne: manos y pies humanos hervidos». (Oncr. 45). Cuando los bandidos volvieron a su casa, «corrieron a la habitación extraña (o sea, a la habitación de los extraños), y llevaron al chico a la cocina. Encendieron la estufa y la perola bullía. Metieron al muchacho en la perola y le pusieron a cocer para la cena. El muchacho gritó de dolor, pero no lo hizo durante mucho tiempo, y murió. Lo sirvieron en una fuente y se sentaron a comer; comieron hasta saciarse y luego se fueron a dormir». (Oncr. 45).

En casos de este tipo resulta importante para nosotros el hecho de que este acto tenga lugar en la casa de los bandidos. En un cuento de los yacutos, dos muchachas llegan a una cabaña de hierro donde está una viejecilla, con una sola pierna y una sola mano. Las muchachas la oyen cortar carne humana, en la habitación contigua; corta piernas y manos y les hace comer también a ellas. La viejecilla, corta la cabeza a una de las muchachas y la cuelga de un árbol. La cabeza no muere y se pone a llorar (Z. St. 462). En esta narración es interesante el hecho de que las muchachas coman la carne de las víctimas descuartizadas. En los cuentos rusos tenemos, en cambio, la negativa a probar tales alimentos. Pero en compensación encontramos a un hombre despedazado y resucitado, que hace beber al héroe sangre humana (Z. V. 20). Esta sangre es fuente de fuerza milagrosa. «Hay que darle la fuerza. Y sacó de sus costillas una botella con sangre y se le dio diciendo: Si sientes mucha fuerza en tí, déjame un poco a mí, no te la bebas toda. Pero él vació

la botella y sintió dentro de sí una fuerza desmesurada; y no dejó ni siquiera una gota al valiente» (Z. P. 2). La decapitación aparece en los cuentos del tipo de *La cítara que suena sola.* «¿Traes contigo a doce mercaderes? —Sí. El ordenó que fuesen encarcelados y dijo: Ahora siéntate y no te duermas, o si no, no tendrás la cítara que suena sola. El hijo del mercader se quedó sentado y vió cómo los mercaderes con los que había llegado eran sacados uno a uno, cómo les cortaban la cabeza, arrojaban sus cuerpos a la celda y cómo allí revivían» (Sm. 310).

Por lo tanto, distintos tipos de cuentos presentan el mismo motivo: el descuartizamiento de un hombre en la cabaña del bosque.

Otro tipo de descuartizamiento, estrechamente ligado, éste, a un determinado tema, nos es ofrecido por el cuento sobre *El remedio que no cura.* Es éste un cuento popular con muchas variantes. El viejo llega a la fragua, o se encuentra con Nicolás, quien le descuartiza, le revive y le rejuvenece (Sm. 155 y otros). «Acuéstate, viejo, en el dornajo, dijo el forastero. El viejo se acostó, el forastero agarró el hecha y le hizo pedacitos. El sacerdote llegó con el agua; el forastero roció el cuerpo deshecho, y se formaron los miembros; volvió a rociar y se formó un cuerpo muerto; roció por tercera vez y apareció un muchacho». (Sm. 270). El sentido del rito está claro: el descuartizamiento creaba al hombre nuevo.

Pero éste es sólo un aspecto de la cuestión. Ya hemos visto durante la iniciación se introducía una serpiente en el cuerpo del neófito, y que era introducida en las vísceras. El beneficio y la necesidad de tal operación debieron resultar pronto incomprensibles, y sufrir, por lo tanto, una transposición de sentido: el cuerpo se descuartiza para extraer de él serpientes y reptiles que son nidos de enfermedades. Este cuento o este motivo han sido estudiados dentro del ámbito de tal tema por el profesor I. I. Tolstoi, quien ha recogido todo el material ruso, estableciendo paralelismos con motivos de la antigüedad clásica (146).

---

(146) I. I. Tolstoi, "El remedio que no cura. Paralelos entre la an-

Una tercera forma de descuartizamiento del cuerpo humano es la practicada en la princesa embrujada, que va a casarse con el héroe. Este descuartizamiento no está vinculado a ningún tema determinado. «Tomó el hacha y empezó a hacer pedazos a María la Bella... Luego ordenó que le hicieran un fuego y echó dentro a pedacitos a María la Bella. Y salieron animales inmundos de todas clases: serpientes, ranas, lagartos,. ratones». (Sm. 142).

Además de estas tres formas fundamentales (en la casa de los bandidos, cuentos sobre el remedio que no cura y descuartizamiento de la princesa), existen muchos casos aislados en que, el descuartizamiento, tiene un valor episódico. Pero la apresurada caracterización que hemos trazado aquí basta para mostrar la vinculación entre el cuento maravilloso y el rito. A favor de esta tesis habla no sólo el hecho en sí, sino también el ambiente en que se desarrolla y algunos detalles, además del nexo íntimo existente entre este motivo y el de la cabaña del bosque. Otra particularidad del motivo, es decir, la introducción o extracción de una serpiente, puede también hacerse remontar al rito. Y, finalmente, la circunstancia de que el descuartizado resucita siempre indica el carácter temporal, de la muerte, el rejuvenecimiento del viejo indica la resurrección o el nuevo nacimiento del hombre, que es la finalidad de todo el rito. Cómo se han podido formar estos distintos aspectos, es un asunto diverso. En la cabaña de la maga o en la casa de los bandidos no se extraen nunca serpientes o demonios de los cuerpos. El problema no puede resolverse mediante un estudio comparativo genérico, de los cuentos maravillosos, sino con el estudio llevado hasta el fin de cada argumento tomado en el mismo.

22. *La estufa de la maga.*

En los casos citados hemos podido observar que, los cuerpos

---

tigüedad clásica y el cuento de hadas ruso" (en ruso). *Lengua y literatura,* vol. VIII, Leningrado, 1932, pp. 245-265.

descuartizados, a menudo se ponen a hervir. El fuego rejuvenece igual que el descuartizamiento.

Es sabido que en los ritos de la iniciación los neófitos eran sometidos de las más variadas formas, a la acción del fuego. Podríamos seguir aquí éstas formas, compararlas, averiguar si son interdependientes o independientes, examinar su desarrollo, la aparición de formas sustitutivas, atenuadas y simbólicas. Paralelamente a ello, sería preciso examinar todo el riquísimo y casi inagotable material de los mitos y de las representaciones religiosas, seguir la correspondencia entre las formas de abrasamiento míticas y las formas del rito y establecer por qué motivo, de qué modo y dónde se transforma el fenómeno en su opuesto, es decir, donde hallamos la transposición del objeto: a los niños quemados les sustituyen los mismos que les querían quemar. Este es material para una investigación histórico-social amplísima. En el presente trabajo sólo podemos establecer los puntos de referencia fundamentales e indicar su conexión.

Ya en las fases más primitivas que conocemos del rito de la iniciación nos encontramos con que los iniciandos se quemaban, se asaban y se hervían. Spencer y Gillén, han registrado estos ritos entre los australianos. El rito descrito por ellos duraba muchos días y era una especie de espectáculo: en uno de sus episodios se excavaba en el suelo una cavidad lo bastante larga como para poder contener el cuerpo de un hombre, y ésta era la «estufa». Se metía uno de los actores en la cavidad, el segundo se arrodillaba a sus pies y el tercero junto a su cabeza. Los dos últimos representaban hombres aruntas ocupados en asar una víctima en una estufa de tierra. Con la ayuda de un *boomerang* fingían regar el asado y cubrir el cuerpo con brasas; al hacerlo imitaban a la perfección el chisporroteo y el crepitar de la carne cuando se asa... Entonces de la oscuridad surgía un cuarto actor que representaba a un hombre del tótem de la rana, de los tiempos de la Alqueringa (es decir, de una remota antigüedad). Caminaba con pasos vacilantes, aspirando continuamente el aire, como si notase el olor de la carne asán-

dose; pero parecía que no lograba descubrir de dónde venía el olor.

Este es el relato de Spencer y Gillen. El último actor entra en escena cuando la representación va ya a terminar. En el intervalo, el iniciando ha sido carbonizado. Ya no queda ninguna huella de su antigua naturaleza humana y mortal, lo cual se manifiesta por el hecho de que, después del abrasamiento, no se siente ningún olor.

En este caso el rito se practicaba figuradamente; pero se podía celebrar también de forma más cruel. El joven debía permanecer expuesto al fuego durante cuatro o cinco minutos. En la Guinea septentrional, los iniciando eran «muertos, asados y, completamente cambiados». (147). Así se describe el rito en la Victoria: «El gran fuego, encendido desde la noche precedente, a esa hora ya está muriendo, de modo que contiene sólo muchas cenizas y brasas. Sobre el fuego se halla suspendida una piel de zarigüeya, en la que se echan paletadas de carbón y ceniza. Los jóvenes pasan bajo la piel y les caen encima cenizas y brasas». Los personajes que cogen el carbón con las palas tienen una denominación específica (148). El paso bajo la piel es evidentemente una forma posterior del paso a través de un animal. En la Melanesia se hacía pasar al iniciando por una edificación larga y angosta, y se le rociaba con agua hirviendo (149).

Sabemos que a partir de la iniciación, el joven recibía un alma nueva, se convertía en otro hombre; nos hallamos aquí ante la representación de la virtud purificadora y rejuvenecedora del fuego, una representación que luego perdura en el Purgatorio cristiano.

En Oceanía «se enciende un gran fuego desde la víspera. Los hombres ordenan a los neófitos que se sienten junto a él

---

(147) Th. Achelis, *Die Religion der Naturvölker in Umriss*, Berlín-Leipzig, 1919, p. 11.

(148) R. H. Mathews, *Some Initiation Ceremonies of the Aborigines of Victoria, ZfE*, 1905.

(149) Schurtz, *op. cit.*, p. 385.

y se colocan en filas compactas detrás de los jóvenes. De pronto, aferran a los muchachos desprevenidos y les acercan al fuego hasta que se les queman todos los pelos del cuerpo; durante esta operación hay muchos que sufren quemaduras. Pero sus lamentos no apiadan a nadie». (150). En la obra de Boas, sobre la organización social de la tribu kuakiutl se pueden hallar muchos y variados ejemplos de abrasamiento sustitutivo.

El abrasamiento total o parcial, o el asado, comportan en todos estos casos un grandísimo beneficio, el mismo beneficio producido por todo el rito en general, es decir: la adquisición de los requisitos necesarios al miembro efectivo de la comunidad.

Sabemos que el rito representa la bajada al infierno. Lo que sucedía a los iniciandos sucedía también a los muertos. En las islas del Pacífico meridional los indígenas se imaginaban que «el alma era hervida o asada en una estufa de tierra, como se hacía con los cerdos, y que luego se colocaba en un cestito de hojas de coco antes de entregarla al dios que el difunto había adorado en vida. Esta divinidad caníbal la devoraba, y después mediante un proceso inexplicable, el hombre muerto y devorado emanaba del cuerpo de la divinidad y se convertía en inmortal». (151).

Nosotros no nos vamos a demorar en el estadio del mito primitivo representado por un copioso material, sino que pasaremos directamente al cuento maravilloso, examinando ante todo el abrasamiento como beneficio. En un cuento de la provincia de Novgorod el muchacho es enviado a la escuela por su «abuelito silvestre». Las hijas de éste encienden la estufa. «Y el abuelo arrojó al muchacho a la estufa, y él se debatía. El abuelo le sacó de la estufa y preguntó: «—¿Sabes algo? —no, no sé nada». (La operación se repite por tres veces, la estufa se pone incandescente). «Bien, ¿pues ahora ya has aprendido

(150) Nevermann, *op. cit.*, p. 25.

(151) I. G. Frazer, *The Belief in Immortality*, vol. II, *The Belief among the Polynesians*, Londres, 1922, p. 115.

algo? —Sé más que tú, abuelito», contestó el muchacho. La prueba había terminado, el abuelo del bosque mandó a decir al padre que viniese a buscar a su hijo». Por la continuación de la narración vemos que el muchacho había aprendido a transformarse en animal (Sm. 72). En un cuento de Vyatka, el muchacho va a parar también a donde el maestro del bosque. Su padre viene a buscarle. «No, no te lo devolveré aún. Aún debo hervirle en la perola. Encendió un fueguillo, puso encima la perola, cogió al hijo y le echó dentro. Pero éste saltó fuera ileso. Le volvió a arrojar otra vez y sucedió lo mismo. —¿Ya se ha terminado? —No, una vez más... Ahora basta, ya sabes más que yo». (Z. V. 30). En este cuento el muchacho aprende a entender los gritos de los pájaros. En ambos casos se ha conservado la base venatoria original: quien ha pasado por la iniciación adquiere las cualidades de un animal. En los materiales recogidos por Bolte-Polivka, se pueden encontrar otros casos en los que el niño quemado se convierte en animal. De esta misma representación se derivan las leyendas sobre el herrero, Cristo, o el diablo, que convierten mágicamente a los viejos en jóvenes, Ardiendo, recuperan su juventud.

Ahora bien, junto a esta representación del abrasamiento concebido como un beneficio, aparece muy pronto otra completamente opuesta. Por ahora constatemos sólo el hecho, que explicaremos después de haber examinado los materiales.

Una relación negativa similar la encontramos, por ejemplo, en las islas Hervey, donde se creía que, tras algunas aventuras, el alma caía en la red de un ser terrible llamado Miru. «Para terminar —escribe Frázer—, la red era sacada a la orilla junto con el alma, que era conducida, medio ahogada y temblorosa, a donde la horrible bruja Miru, conocida bajo la denominación de «Roja», porque su rostros reflejaba el ardiente calor de la estufa siempre encendida en que ponía a cocer a sus víctimas incorpóreas. Primero las alimentaba y quizá las hacía engordar a copia de insectos negros, de gusanos rojos, de cangrejos y de pajaritos. Después de haber recobrado sus fuerzas, las almas deben beber una taza de *kava* muy fuerte, prepa-

rada por cuatro bellísimas muchachas, hijas de la bruja. Reducidas a un estado de insensibilidad por la bebida intoxicante, las almas eran llevadas a la estufa, sin que opusiesen ninguna resistencia, y allí se las hervía». (152).

¿Quién no reconoce en esta narración a los niños caídos en manos de la bruja que les hace engordar para comérselos?

Es interesante observar al respecto que ninguno lucha contra el abrasamiento. Lo que sorprende a primera vista es la absoluta inevitabilidad de lo qué sucede, el alma está abocada a estos sufrimientos. Este material fue registrado en las islas Hervey, en tanto que el material citado anteriormente, cuyo abrasamiento conduce a la deificación, fue recogido en localidades relativamente poco distantes, es decir, en las islas de la Concordia. De ello se deduce que en un mismo territorio nos encontramos con representaciones dametralmente opuestas. No se trata, pues, del principio territorial, sino de algo distinto: el destino del alma dependen de la condición social del difunto. El abrasamiento es funesto para las mujeres, para los niños, para todos los fallecidos de muerte natural. Acaban en las redes de Miru la Roja, lo cual significa la muerte definitiva, destrucción eterna. Los hombres muertos en combate y, en general, los guerreros y los jefes mueren de otro modo: a través del fuego del hogar sus almas suben al mundo celeste, para allí vivir eternamente.

Este dualismo aparece, por lo tanto, con los gérmenes de la diferenciación social.

Sabemos que los mitos eran narraciones sagradas convertidas en tabúes, y lo veremos mejor en el último capítulo. Pero con el progresar de la «profanización», del relato, debida al perfeccionamiento de los instrumentos y la decadencia de la magia, y en conexión con este hecho y con la estratificación de la sociedad, saca ventaja la versión «profana», es decir la versión «profana», es decir la versión que niega el beneficio del abrasamiento y vuelve su aspereza contra quien lo practica; es él,

---

(152) Frazer, *op. cit.*, p. 242.

pues, quien es arrojado a la estufa. Pero, al mismo tiempo, la versión arcaica nacida del rito sigue siendo narrada en relación con los soberanos, los jefes, los héroes, los semidioses y, más tarde, los dioses.

Bajo este aspecto es interesante el examen del material clásico. Los personajes son dioses y héroes. En el himno homérico, Deméter, diosa de la tierra, de la fertilidad y del infierno, vaga en busca de su hija y va a parar a la morada de Celeo. Allí vive sin ser reconocida y es empleada como nodriza del pequeño Demofoonte. «Deméter consintió en quedarse allí y en convertirse en la nodriza del pequeño Demofoonte. Cogió al niño entre sus brazos inmortales y le acercó a su pecho fragante; y el corazón de la madre se alegró». Así Deméter crió a Demofoonte y el niño creció semejante a un dios, no fue amamantado y no comía pan; pero todos los días Deméter le ungía con ambrosía, como si fuese verdaderamente un retoño de los dioses, soplaba delicadamente sobre él teniéndole entre los brazos, y por la noche, cuando estaba a solas con el niño lo ponía a escondidas en medio del fuego, como un tizón, pues, su corazón, quería bien al niño, y con alegría le hubiese dado la inmortalidad.

Así dice el himno homérico. Como hemos dicho, aquí no hay ningún abrasamiento. Una noche, la madre del niño espía a Demóter, ve con terror a su hijo en el fuego y grita; la diosa, airada en contra de la estúpida madre, le saca de las llamas, privándole, de ese modo, de la inmortalidad. El argumento del mito no es tanto el abrasamiento como la reacción ante él.

Lo mismo vemos en el mito de Peleo y Tetis, madre de Aquiles, sumerge por las noches a su hijo en el fuego, para destruir y quemar en él la naturaleza humana de su padre Peleo y conferirle la divinidad y la inmortalidad. Pero Peleo la espía y le arrebata al hijo (153). Así, pues, en la antigüedad, clásica, no se practicaba ya el abrasamiento; ese motivo estaba declinando. En esta conexión, se transfiere a las representaciones de ultra-

---

(153) I. M. Tronskiy, "El mito de la antigüedad clásica y el cuento contemporáneo". *Est. en honor de S. F. Oldenburg*, p. 531.

tumba, que se hallan bastante próximas al cuento maravilloso. Aún cuando los personajes del mito fuesen dioses o semidoises, los hombres que debían convertirse en dioses, generalmente no llegaban a serlo por «la incomprensión» de los simples mortales. El proceso histórico de la transposición de sentido aparece aquí con toda claridad.

Del mismo modo, el cuento maravilloso ha conservado junto a las formas arcaicas del abrasamiento que hace adquirir las facultades necesarias al cazador y al jefe militar, un concepto diametralmente opuesto: el abrasamiento entendido como algo espantoso de lo cual se libra uno felizmente. No vamos a dar ejemplos al respecto pues, son muy conocidos.

23. *La ciencia astuta.*

Si nuestras observaciones respecto a la vinculación que une el cuento maravilloso al rito de la iniciación, son correctas, arrojan luz sobre otro tema, es decir, sobre el cuento *La ciencia astuta* y sobre todo el conjunto en el que, quien ha sido expulsado o enviado fuera de su hogar, regresa a él, en posesión de algún arte, conocimiento o habilidad. En el cuento *La ciencia astuta* los padres, a veces por su propia voluntad y a veces obligados por la necesidad, mandan a su hijo a la escuela. Este podría parecer un elemento completamente realista, y efectivamente (sobre todo en el cuento alemán), el héroe vuelve a veces a su hogar como hábil maestro de un determinado oficio; pero la figura del maestro, el ambiente, el modo de enseñar y la adquisición de las habilidades no tienen nada que ver con la realidad histórica del siglo XIX, aunque resultan muy afines a la realidad histórica de un remotísimo pasado.

El maestro que se cuida del muchacho es un viejo, un brujo, un demonio silvestre, un sabio. Habita «más allá del mar». «Pasado el mar, hay un maestro que enseña muchas artes» (Chud. 94). Está «pasado el mar» o «cruzando el río», o sea, en otro reino, a veces, en otra ciudad. «Más allá del Volga, en una ciudad, había un maestro que enseñaba varias lenguas y diver-

sos oficios, sabía hacer de todo. Enseñaba a los jóvenes, a los niños, los tenía durante tres años» (Sd. 64). A veces sale de una tumba si se dice «¡Oh!» (Af. 140 c). Aparece también cuando uno se sienta sobre un tocón. Es «el abuelito del bosque». Por estos ejemplos vemos que el maestro viene del bosque, vive en otro reino, recoge a los niños de casa de sus padres y les conduce al bosque durante tres años (o uno, o siete).

¿Qué aprende el héroe? Aprende a transformarse en un animal o aprende el lenguaje de las aves. «Le confiaron a un sabio para que aprendiese las diversas lenguas y aprendiese de todo un poco: a entender cuándo canta el pájaro y bala la oveja; en una palabra: para que aprendiese todo» (Af. 140 d). Aprende el arte del brujo. «Entrégamelo, haré de él un brujo». (Z. P. 57). «Se lo confiaron para que aprendiese el lenguaje de las aves» (Af. 140 e). Terminado el aprendizaje, se dice de él: «Tu hijo es hábil en la ciencia, es capaz» (Chud. 19). «Y él poseía una gran virtud encantada y una gran astucia: sabía no sólo lo que había pasado sino también lo que aún tenía que ocurrir» (Chud. 19).

No se dice casi nunca de que modo se imparte la enseñanza. Antes hemos notado que en un caso el héroe ha sido puesto a hervir en una perola y ha adquirido así su ciencia profética (Sm. 72). Y no se describe tampoco casi nunca la morada del maestro. Sólo en un caso sabemos que es «una casa en medio de un jardín», en la que viven doce jóvenes (Chud. 94; para el motivo de la casa, ver el n. 30). En otro lugar se habla de «una gran posada donde se dan clases» (Sd. 64).

Todos estos detalles: el carácter silvestre del maestro, la separación de los niños de sus padres, la naturaleza brujeril de la enseñanza, la capacidad de transformarse en animales o de comprender el lenguaje de las aves, etc., nos llevan a relacionar este grupo de motivos con el mismo fenómeno al que se hallan vinculados los motivos precedentes.

El rito de la iniciación era una escuela, una enseñanza en el verdadero sentido de la palabra. Con la iniciación, los jóvenes eran instruidos en todas las representaciones míticas, en todos los ritos, los rituales y las normas de la tribu. Los exploradores

creen que se les enseñaba una ciencia misteriosa, o sea, que adquirían ciertos conocimientos: en efecto, se les relataban los mitos de la tribu. Un testigo ocular dice que «los jóvenes estaban sentados con todo comedimiento y escuchaban a los ancianos; parecía una escuela» (154). Pero el núcleo de la cuestión no reside en ello. No se trata de conocimientos, sino de capacidad; no se trata de conocer el mundo imaginario de la naturaleza, sino de influir en él. Este aspecto de la cuestión se refleja claramente en el cuento *La ciencia astuta*, en el cual, como dijimos, el héroe aprende a transformarse en determinados animales, es decir, que adquiere una capacidad y no un conocimiento.

Esta educación o este adiestramiento constituye un rasgo esencial de la iniciación en todo el mundo. En Australia (Nueva Gales del Sur), los ancianos enseñaban a los jóvenes «a jugar a los juegos locales, a cantar las canciones de la tribu y a bailar ciertas danzas que estaban prohibidas a las mujeres y a los no iniciados. Los jóvenes eran instruidos también en las tradiciones sagradas de la tribu y en su saber (*lore*)» (155). También aquí podemos constatar que el momento de la narración pasa a un segundo plano tras el momento de la acción. «Los ritos... consisten en una burda pero a menudo muy expresiva dramatización de los mitos y de las leyendas. Los actores enmascarados o disfrazados representan a los animales o a los seres divinos cuya historia se narra en los mitos» (156). En esta noticia está la premisa de que los mitos son anteriores a la acción dramática, de que «el mito es dramatizado». A nosotros nos parece que ocurrió justamente lo contrario. La acción dramática es lo primero y el mito se desarrolla posteriormente. Una prueba convincente de ello la tenemos en Australia, donde encontramos representaciones dramáticas muy complejas y largas, en tanto que los mitos son breves, enormemente confusos, amorfos y a

---

(154) Webster, *Primit. Secr. Soc.*, p. 7.
(155) *Ibíd.*, p. 58.
(156) *Ibíd.*, p. 178.

veces incomprensibles para un europeo (157). Representaciones y danzas no eran espectáculos, eran un procedimiento mágico para actuar sobre la naturaleza. El iniciando se ejercitaba con mucha diligencia y durante largo tiempo en todas las danzas y en todos los cantos. El más mínimo error podía resultar fatal, podía arruinar toda la ceremonia. Recordemos al respecto que en un cuento de la Rusia Blanca el oso despide a su hijastra sólo después de que haya bailado para él. En la recopilación de Boas, se encuentran casos en los que el héroe parte para «el otro reino» y trae de allí danzas que enseña a su tribu.

El joven aprende las danzas y las ceremonias que forman parte de los ritos del otoño, la primavera y el invierno, cuya finalidad es aumentar la caza, provocar la lluvia, mejorar la cosecha, ahuyentar las enfermedades, etc. (158).

A los héroes del cuento maravilloso, ruso, el maestro no les enseña danzas, sino que les confiere facultades mágicas. Pero también las danzas eran una expresión o un modo de aplicar estas facultades. En el cuento maravilloso la danza se ha perdido; sólo han quedado el bosque, el maestro y la capacidad mágica. Pero en ciertos cuentos de otros tipos se pueden hallar huellas de las danzas. Se ejecutaban al son de música, y los instrumentos musicales eran tenidos por sagrados, prohibidos. La casa en la que se realizaba la iniciación y donde los iniciandos transcurrían, en ocasiones, determinado período, era llamada a veces «la casa de las flautas» (159). Se creía que el sonido de estas flautas era la voz de un espíritu. Teniendo presente este hecho, se comprenderá por qué en la cabaña del bosque encuentra el héroe tan a menudo «la cítara que suena sola», una cornamusa, violines, etc. Todos deben bailar al son de esta cítara y el héroe adquiere poder sobre estas danzas. Naturalmente, su carácter es totalmente distinto: «Llegaron a un lugar donde había una cabaña. Entraron en ella... El mira, mira y descubre

(157) A. Van Gennep, *Mythes et légendes d'Australie*, París, 1906, páginas 50 ss.
(158) *Ibíd.*, p. 183.
(159) Schurtz, *op. cit.*, p. 295; Parkinson, *op. cit.*, p. 641.

una cornamusa bajo el travesaño. Y se puso a tocar la cornamusa» (Z. P. 43). El sonido de la cornamusa convoca al espíritu.

En una versión del cuento *La cítara que suena sola,* la cítara está hecha con tendones humanos. «El maestro le llevó al taller, donde colocaron a un hombre en cruz, sobre la máquina y se pusieron a extraerle los tendones» (Sm. 4). Es sabido que los instrumentos sagrados se fabricaban con huesos humanos. Pero en el cuento se han conservado también, oscuramente, las danzas. «Después de eso, Nikita se puso a mirar por toda la cabaña y vio en la ventana un pequeño silbato, lo cogi, se lo acercó a los labios y se puso a pitar. Miró en torno suyo: ¡Qué curioso! El hermano ciego baila, la cabaña baila, la mesa, los bancos, los cacharros, todo está bailando» (Af. 116 b). Al son del silbato aparece la maga. «Corazón-contento salió con su violín y fue con sus hermanos al bosque. La maga se acercó a Corazón-contento. «¿Qué haces, Corazón-contento?» —«Toco el violín». La maga tiró el caldero y se puso a bailar» (Z. St. 269). En una narración de Vyatka (Z. V. 40), el soldado de permiso pernocta en una pequeña celda en la casa de la huérfana; es una gran casa toda engalanada (más tarde hablaremos de ello). El soldado pasa la noche en la casa. «Luego los demonios comenzaron a recitar muchas comedias, pero en un determinado momento se pararon. «Venga, soldado, ahora te toca a tí; nosotros ya no sabemos más». La denominación «representación de comedias de demonios» para indicar las danzas silvestres es muy interesante y significativa. Debemos advertir, además, que el héroe, a su vez, se ve obligado a realizar determinadas acciones mímicas.

En un cuento de la provincia de Perm hay tres muchachas en la despensa secreta de una gran casa. Veniusva les devuelve sus trajecitos. «Ellas se pusieron los trajes, le cogieron por la cintura y se pusieron a bailar la cuadrilla» (Z. P. 1). Ya hemos dicho anteriormente que, en los trajes y en las alitas de las muchachas se pueden reconocer máscaras y trajes totémicos. Además, como observa D. K. Zelenin, los ritos religiosos se trans-

forman a menudo en juegos (160). Quizás el juego de la mosca ciega con el oso en la cabaña del bosque sea un reflejo de las danzas que se aprendían en el bosque.

La caracterización comparada del material del cuento y del material etnológico nos muestra también en este caso, una conexión estrecha.

24. *El don encantado.*

Ya hemos visto que el cuento maravilloso entrega al héroe un don encantado, mediante el cual, alcanza sus propósitos. Este don consiste en un objeto (un anillo, una varita, una pelotita, etc.), o un animal, especialmente un caballo. Vimos también cómo la imagen de la maga está vinculada estrechamente a los ritos de la iniciación. ¿Hay en estos ritos algo que corresponda a la entrega del don?

La cuestión del ayudante, se trata aparte, en un capítulo especial. Por ahora nos ocuparemos sólo del momento de la entrega del ayudante en conexión con el estudio del rito. Resulta que en los ritos de iniciación existía tal momento, y no sólo existía sino que constituía su punto central. El ápice de todo el rito. Las facultades mágicas del héroe dependían de la adquisición del ayudante, que los etnólogos ingleses han denominado algo impropiamente, *guardian - spirit.* A tal respecto, Webster dice: «Entre las mujeres y los niños, no iniciados, se halla muy difundida la creencia de que los viejos, que presidían el rito de la iniciación, poseían ciertos objetos misteriosos y mágicos, cuya revelación a los iniciandos, representa la parte central y más característica del propio rito» (161). Y también: «La doctrina fundamental consistía en la creencia en un espíritu guardián personal (o sea, en un ayudante), en el que se transformaban los miembros de la asociación mediante ritos de carácter

(160) *El culto de los ongones,* p. 237.
(161) *Primit. Secr. Soc.,* p. 61.

fálico» (162). Schurtz dice que, todo el rito de la iniciación de los muchachos «se reduce a la adquisición de un espíritu guardián, a la adquisición de un Manitú» (163). En el capítulo siguiente este problema será objeto de un estudio más detallado; incluiremos en él los anillos, las varitas, las pelotitas y otros objetos, además de la vinculación entre el héroe y sus ayudantes-animales. Aquí bastará con observar que el ayudante-guardián estaba relacionado con el tótem de la tribu.

25. *La maga - suegra.*

Pero la imagen de la maga no está aún suficientemente clara. Por nuestra exposición se ve que nosotros relacionamos a la maga a la persona o a la máscara que cumple el rito de la iniciación. Pero hay una incongruencia. La maga puede ser una mujer o un animal. Su aspecto animal concuerda perfectamente con lo que sabemos de este rito. El gran maestro y el progenitor que realiza el rito a menudo asemejaba a un animal, llevaba su máscara. Pero si hablamos de su apariencia humana, si bien es algo que no se puede deducir de los materiales etnológicos, resulta que se trata siempre de un hombre, no de una mujer. Consideremos ahora más atentamente tanto la figura de la maga como el rito.

Una de las finalidades del rito era la preparación del joven para el matrimonio. Es sabido que en régimen de exogamia el rito de la iniciación no lo llevaban a cabo los representantes del grupo familiar a que pertenecía el joven, sino los de otro grupo, justamente aquél del que el joven iba a tomar mujer. Esta es una particularidad de Australia, y es lícito pensar que se trata de la forma más antigua de la iniciación (164). Antes de entregar como mujer a una muchacha a un joven de otro grupo, el grupo de la mujer sometía al joven a la circuncisión y a la iniciación.

---

(162) *Ibíd.*, p. 123.
(163) Scurtz, *op. cit.*, p. 396.
(164) Webster, *op. cit.*, p. 139.

En el lago Victoria, Mathews (165), observó otro hecho: «El ayudante (adquirido por el joven), no debe pertenecer a los parientes del iniciando: es elegido de entre una de las tribus reunidas para la ceremonia, precisamente de aquélla de la que el joven pasa luego a formar parte mediante su matrimonio». Como veremos más tarde, en el capítulo sobre los ayudantes, este ayudante se transmitía hereditariamente. Aquí vemos que se transmitía hereditariamente por línea femenina.

El cuento maravilloso ha conservado también esta situación. Podemos observar lo siguiente: si la maga u otra donante o habitante de la cabaña está emparentada con uno de los héroes, resulta siempre emparentada con la mujer o con la madre del héroe, pero nunca con el propio héroe ni con su padre. En un cuento de Vyatka, ella dice: «¡Eh, hijito! Eres sobrino mío; tu mamá es hermanita mía» (Z. V. 47). En este caso no hay que tomar al pie de la letra lo de «hermanita». En el sistema de ciertas formas de parentesco, esta palabra significa que la madre del héroe pertenece al mismo grupo familiar a que pertenece la maga. Esto se ve aún más claramente cuando el héroe está casado. En tal caso, se dice «Ha llegado mi yerno (o mi cuñado)», es decir que la maga es madre o hermana de la mujer, es pariente de ella, pertenece a su misma tribu. «Ha llegado mi cuñado» (Z. V. 32). «Esta anciana es tu suega» (Sd. 9). «Ah, dice, tú eres mi sobrino» (Sev. 7). «Ha llegado su cuñado» (K. 7). «Ella (la princesa) es mi sobrina» (K. 9), etc.

Un caso muy interesante nos lo ofrece un cuento de Perm (Z. P. 1). En él, el héroe va en busca de su mujer que ha desaparecido y llega a la casa de la maga: «¿Dónde has vivido? —He estado siete años de alumno del abuelito; él me casó con su hija menor. —¡Qué estúpido eres! Has vivido en casa de mi hermano, te has casado con mi sobrina». Aquí el gran maestro es designado como hermano de la maga. Naturalmente, se trata sólo de indicios larvados. Que el héroe no

(165) *ZfE*, 1905.

haya oído hablar nunca ni sepa nada de su suegra que vive en el bosque es muy extraño si por suegra, tía, hermanita, se entiende lo que entendemos nosotros. Pero si suponemos que las palabras suegra, hermana, etc., han sustituido a otras formas de parentesco y que el héroe al llegar a la cabaña llega a casa de parientes de su mujer por la línea totémica y no por el parentesco familiar, no hay en ello nada que nos pueda asombrar; antes bien, a la luz de las observaciones de Webster, podemos comprender por qué encuentra en el bosque a parientes de su mujer y no suyos propios.

Todos estos materiales explican las formas de parentesco del héroe con la maga, pero aún no explican por completo por qué la maga es una mujer. Pero nos sugieren que la explicación debe de buscarse en las relaciones matriarcales del pasado. Hemos visto ya anteriormente que la iniciación se cumplía a través de la estirpe de la esposa. Existen algunos materiales que indican que la iniciación tenía lugar no sólo a través de los parientes de la esposa, sino además mediante una mujer en el sentido literal de esta palabra: el iniciando se transformaba temporalmente en mujer. Por otra parte, también el espíritu-guía puede ser entendido como mujer, como veremos dentro de poco.

26. *Los disfraces.*

En los materiales que hemos confrontado hay una incongruencia. En su comparación se ve que, por el conjunto de sus cualidades y de sus funciones, en el cuento maravilloso la maga debería corresponder a la figura o a la máscara ante la que llega a encontrarse el iniciando. Pero de los materiales citados no resulta que la persona que cumplía el rito fuese tenida por mujer o que lo fuese realmente. En el cuento la maga y el maestro del bosque son un equivalente recíproco: ambos queman o ponen a hervir a los niños en el caldero. Pero cuando la maga realiza esta operación o intenta en vano llevarla a cabo, provoca una lucha encarnizada. Cuando, en

cambio, la realiza el maestro del bosque, su alumno adquiere la omnisciencia. Pero también la maga es un ser benéfico, y a continuación trabaremos conocimiento con sus dones. Entre la imagen de la maga y la del brujo del bosque el cuento maravilloso revela un parentesco. ¿Existen causas históricas para este parentesco? El cuento maravilloso nos induce a pensar que también en el rito figuraba una mujer.

En la mayor parte de los casos, los viajeros o los estudiosos que han registrado o descrito este rito no hablan en absoluto de que hubiese mujeres presidiéndolo. Pero en algunos casos vemos que en el rito participaban hombres disfrazados de mujer. Según otros testimonios, todos los miembros de la asociación tenían una madre común, una anciana. Repasemos rápidamente algunos casos que hacen referencia a la cuestión. Nevermann describe del siguiente modo el principio del rito en la tribu Marind-anim en la Nueva Guinea holandesa: «Los hombres, disfrazados de ancianas, con mandiles femeninos, con el cuerpo pintado de distintos colores, con colmillos sobre la boca para indicar que no debían hablar, se acercaron a los *maio-anim* (es decir, a los iniciandos). Estos se asieron al cuello de las «progenitoras», que les arrastraron a un lugar secreto, donde fueron arrojados al suelo y fingían dormir» (166). ¿Qué es esto sino la descripción mímica del rapto llevado a cabo por la anciana del bosque? Encontramos esta misma correspondencia en los mitos: el benefactor-donante es una mujer. Dorsey ha registrado la narración siguiente: un hombre sueña que ha sido invitado a cubrirse la cabeza de arcilla, a subir a una loma y a permanecer allí por cuatro días y cuatro noches. Al quinto día le rodean unas águilas. Una gran águila roja le dice: «Yo soy una mujer que vive en el cielo, bajo entre los hombres y les doy la fuerza. Te enviaré a alguien y tú debes poner mis plumas sobre una varita que será para ti una varita mágica.» Se le aparece un búfalo al hombre y le imparte otras instrucciones: «El águila que se

(166) Nevermann, *Masken und Geheimbünde*, p. 74.

te ha aparecido gobierna a todos los animales.» Vuelto a su hogar, funda «la unión de los búfalos danzarines» y enseña a su tribu las danzas y los cantos del búfalo (167).

En este mito, que refleja la adquisición de las dotes chamánicas, podemos observar que el animal que se le aparece al neófito es una mujer.

En la naturaleza femenina de semejantes seres, así como en la naturaleza femenina de la maga, se puede advertir un reflejo de las relaciones matriarcales. Estas relaciones entran en colisión con la autoridad masculina que se va elaborando históricamente. ¿Cómo se resuelve este enfrentamiento? Cuando existía el rito de la iniciación, este proceso ya debía de haberse cumplido: el rito es, en realidad, condición previa para la aceptación en la sociedad masculina. El choque se resuelve de diversos modos: quien dirige el rito se disfraza de mujer. Es un hombre-mujer. De aquí llegamos en línea recta a los dioses y a los héroes disfrazados de mujer (Hércules, Aquiles), así como al hermafroditismo de muchos dioses y héroes. Existe también otra vía de salida: el rito es llevado a cabo por hombres, pero en algún lugar, en una lejanía misteriosa, hay una mujer, madre de los miembros de la sociedad. Esta forma parece más extendida que las demás. Demos algunos ejemplos: «Todas las máscaras de la tribu (en Nueva Pomerania) tienen una madre común. Se cree que vive en el lugar de reuniones de la sociedad de los enmascarados, y los no iniciados no la ven nunca... De ella se dice que está enferma, que sufre de accesos y que por eso no puede caminar» (168). La cojera de esta misteriosa madre corresponde a la incapacidad de caminar de la maga. En la sociedad Duk-Duk, el espíritu más importante es denominado Tubuan. «Se cree que es mujer y madre de todas las máscaras Duk-Duk (es decir, de todos los que llevan máscara). Probablemente en su origen era un espíritu-ave, pero este hecho ha desaparecido

(167) G. A. Dorsey, *Traditions of the Skidi-Pawnee*, p. 68.
(168) Nevermann, *op. cit.*, p. 74.

casi por completo en la actualidad de las conciencias de los indígenas» (169). Nevermann informa igualmente de que en las fiestas aparecían extrañas figuras «que poseían al mismo tiempo falo y mamas, y el observador no avisado las tomaba por hermafroditas. Pero los indígenas rechazan decididamente esta explicación y subrayan que representan, siempre y únicamente, a hombres». Por último, el mismo iniciando es considerado en ocasiones como mujer. A veces su nombre secreto es un nombre femenino (170). El grado más alto de la iniciación incluye la capacidad de transformarse en mujer (171). Pero, también en este caso, nos encontramos con que esta transformación en ser femenino tiene lugar en el bosque. En un bosque maldito: los hombres se transforman en él en mujeres y por eso evitan poner los pies allí, resto claro éste del bosque prohibido (172).

Los anteriores materiales bastan para convencernos de que la interpretación de O. M. Freudenberg, según la cual «el disfraz masculino-femenino representa una metáfora de la fusión sexual: la mujer se hace hombre, el hombre se hace mujer», es radicalmente inexacta (173). Para nosotros resulta importante no el disfraz como tal sino como factor que aclara la naturaleza femenina de la maga y la presencia en el cuento maravilloso de un equivalente suyo del sexo masculino. El maestro del bosque es histórico; la mujer, anciana, madre, dueña, donante de cualidades mágicas, es prehistórica, extremadamente arcaica, pero por sus huellas se la puede descubrir en los materiales rituales. La maga es una mujer por el mismo motivo que el chamán siberiano es a menudo una mu-

---

(169) Ibíd. y Parkinson, *Dreissig Jahre*, p. 578.

(170) Nevermann, *op. cit.*, pp. 126, 99.

(171) Parkinson, *op. cit.*, p. 605.

(172) J. Hertel, *Indische Märchen*, Jena, 1921, p. 14. En Hertel (p. 371) se hallan muchos paralelismos, tomados principalmente a la antigüedad clásica. Cfr. también: T. Benfey, *Pantschatantra*, I, pp. 41-52.

(173) *La poética del tema y del género* (en ruso), Leningrado, 1938, página 103.

jer, un hermafrodita o un hombre con vestimenta femenina. Lo que aquí interesa es constatar la ligazón, y esta ligazón se deduce también de los pocos materiales que hemos escogido para citar.

27. *Conclusión.*

Ha terminado nuestro examen de la figura de la maga. Ante nosotros se ha descompuesto en una serie de particularidades y de pequeños rasgos singulares que ahora deberemos recomponer.

Pero en este momento advertimos que no es posible hacerlo. La maga-raptora que intenta hervir o asar a los niños y la maga-donante que interroga y recompensa al héroe no constituyen un todo. Pero, al mismo tiempo, no son ni siquiera dos figuras completamente distintas unidas sólo por el nombre.

En esencia, de nuestro examen resulta que la maga-raptora se halla vinculada al conjunto de la iniciación, a lo que también se vincula el acto de la entrega del ayudante. Pero los atributos de la maga y algunas de sus acciones y exclamaciones se relacionan también con las representaciones de la llegada del hombre al reino de la muerte. Ahora bien, estos dos conjuntos no se excluyen totalmente; antes bien, existe entre ellos un estrechísimo parentesco histórico.

La ida de los niños al bosque era la ida hacia la muerte. Por eso figura el bosque o como morada de la maga que rapta a los niños, o como entrada al Hades. No se sentía ninguna diferencia especial entre los actos que se llevaban a cabo en el bosque y la auténtica muerte. Pero el rito desaparece y la muerte queda. Lo que era parte del rito, lo que sucedía a los iniciandos, en un segundo momento ya no sucede más que a los muertos. Y esto explica no sólo por qué encontramos el bosque tanto allá como acá, sino también por qué desde los tiempos remotos se hacían cocer y asar a los muertos, tal y como sucedía a los neófitos, y porque el neófito

era reconocido por su olor, como más tarde se advierte por el olor a quien llega al otro mundo.

Pero esto no es todo. Con la aparición de la agricultura y de la religión agrícola, toda la religión «silvestre» se transforma en una auténtica brujería, el gran mago se convierte en un brujo, la madre y señora de los animales es una bruja que se apodera de los niños para devorarles no simbólicamente. El tenor de vida que destruyó el rito acabó también con los creadores e iniciadores: la bruja que quemaba a los niños es quemada a su vez por el narrador, iniciador de la tradición épica del cuento. Este motivo no se halla ni en los ritos ni en las creencias, pero aparece apenas el relato comienza a circular con independencia del rito, demostrando que el tema no se creó bajo el modo de vida que había creado el rito, sino bajo el que le sucedió, y transformó lo sagrado y terrible en grotesco heroico-cómico.

Capítulo cuarto

LA GRAN CASA [1]

I. LA COFRADIA DEL BOSQUE

1. *La casa del bosque.*

La maga no es en absoluto el único donante del cuento maravilloso y deberemos, por lo tanto, pasar revista a las otras formas de donantes; pero como hemos empezado a tratar del rito de la iniciación, seguiremos primero con cuanto se refiere a este rito y luego examinaremos a los restantes donantes.

Hasta ahora hemos considerado sólo el acto ritual. Pero el acto en sí es únicamente una fase; el rito comprende otra fase relacionada con el regreso a su hogar del neófito.

Al término de la iniciación en los distintos pueblos o lugares han sido observadas tres formas distintas de continuación o de interrupción del estadio de iniciación: *a)* después de haber sanado de sus heridas, el iniciado regresaba inmediatamente a su hogar o marchaba al lugar donde iba a tomar esposa; *b)* continuaba viviendo en el bosque, en una cabaña, de madera o de barro, por un período que duraba meses y en ocasiones años; *c)* de la cabaña del bosque pasaba durante algunos años a la «casa para hombres».

No es posible trazar una línea exacta entre el fin de la iniciación y la subsiguiente permanencia en el bosque: estos fenómenos constituyen un conjunto. A pesar de ello, en los casos en que no tenía lugar el regreso inmediato al hogar, se pueden distinguir dos momentos: el verdadero momento de la iniciación y el período siguiente que duraba hasta el matrimonio. Nos ocuparemos ahora de este período y de las circunstancias que acompañaban al regreso del héroe.

Pero intentemos ante todo circunscribir el término de «casa para hombres». Las casas para hombres son una institución de tipo especial, peculiar de la ordenación del clan. Con el surgimiento del estado basado en la esclavitud, esta institución deja de existir. Su origen se relaciona con la caza, como forma fundamental económica de la vida material, y con el totemismo como reflejo ideológico de ella. Donde se va desarrollando la agricultura, esta institución aún subsiste, pero empieza a degenerar y asume en ocasiones formas monstruosas. Las funciones de las casas para hombres son múltiples e inestables. De cualquier modo, se puede afirmar que en determinados casos una parte de la población masculina, y precisamente los jóvenes desde su pubertad hasta el momento en que contraen matrimonio, no vive ya en familia con sus padres, sino que va a vivir a grandes casas construidas a propósito, comúnmente denominadas «casas para hombres», «casas de los hombres» o «casas de los solteros». En ellas viven los jóvenes en una comunidad de género especial.

Generalmente, todos los iniciados se hallan reunidos en una asociación que tiene su propia denominación, máscaras propias, etcétera. Las funciones de la asociación son también muy amplias y variadas. A menudo detenta el poder efectivo sobre toda la tribu. Las casas para hombres son el centro de reunión de la asociación: allí tienen lugar las danzas, las ceremonias, se conservan a veces las máscaras y otros objetos sagrados de la tribu. En ocasiones, en un mismo lugar apartado surgen dos casas: una pequeña (donde se realiza la circuncisión) y otra grande. Generalmente, los hombres casados no viven allí.

Los estudios de Frobenius, Schurtz, Loeb, Van Gennep, Nevermann y otros nos ofrecen una descripción detallada de las asociaciones masculinas, o, para utilizar la terminología inglesa, de las «sociedades secretas» (ver: cap. III, núm. 4).

El cuento maravilloso ha conservado huellas extraordinariamente nítidas de la institución de las casas para hombres. Al salir de su hogar, el héroe descubre con frecuencia ante sí en un claro o en el bosque un edificio de un tipo especial, que de ordinario es llamado simplemente «casa».

El estudio de esta casa demuestra que, por el conjunto de sus características, corresponde a las antes mencionadas «casas para hombres». Y, ahora, pasemos a examinar todas sus características en el cuento maravilloso.

Hay en ella muchas cosas que llaman la atención del héroe. En primer lugar, sus dimensiones. «Camina que te camina llegaron al bosque y se extraviaron. En la lejanía vislumbraron una luz. Fueron hacia ella: era una casa, una casa grandísima» Chud. 12). «Y he aquí que llega a un gran claro y ve una casa, una casa grande, grandísima, como jamás ha visto antes» (Sk. 27). «Una casa grande, enorme (Sev. 47). «Van por el bosque. De repente se desencadenó una tempestad y comenzó a llover y a granizar. Corre que te corre hallaron una casa enorme. Anochecía. Salió fuera un anciano... —¿Me has traído a tu hijo para que le enseñe?... Dámelo, que le dé lecciones, le ensañaré todo...» (Z. P. 303). En otra versión, este anciano tiene quinientos años (Z. P. 1). Podríamos citar muchísimos ejemplos. La extrañeza ante la combinación de la gran casa con la espesura del bosque no detiene al narrador, del mismo modo que no ha llamado hasta ahora la atención de los estudiosos. Es cierto que las vastas dimensiones de la casa, su tamaño, no prueban nada por sí mismos. No obstante, observaremos que las casas para hombres se distinguían justamente por su sorprendente tamaño: eran enormes construcciones, adecuadas para la convivencia de todos los jóvenes solteros del poblado. En Tahití, Cook vio una casa de doscientos pies de largo. Tras haber vivido

en la miserable choza familiar, semejante casa no podía dejar de producir una profunda impresión.

Otra particularidad de la casa es el estar circundada por una valla. «En torno al palacio, hay una cancela de hierro». (Af. 121). «Este palacio está rodeado todo en torno suyo, por una alta valla de hierro: los valerosos jóvenes no pueden penetrar en él ni a pie ni a caballo» (Af. 107). Efectivamente, como hace notar Schurtz (174), la casa está rodeada por una valla. En ella se custodiaban los objetos sagrados de la tribu y estaba prohibida la entrada, bajo pena de muerte, a las mujeres y a los no iniciados. En la casa se guardaban también calaveras, que podían hallarse igualmente clavadas en la valla. «Alrededor del palacio hay un vallado de, al menos, diez verstas de alto y en cada punta tiene clavada una cabeza» (Af. 125 d). La valla protegía la casa de las miradas de quien, al acercarse a ella, habría podido ser muerto de inmediato. A veces la casa se halla rodeada de un seto. «Cuando tienen lugar los festejos, los miembros del Duk - Duk, se ocultan aún más de lo acostumbrado a los profanos, y colocan alrededor del *taraju* (lugar de la reunión), una pared alta que se recubre con esteras. En ocasiones, se hace crecer en el interior del recinto un seto» (175). El cuento maravilloso ruso no ha conservado el seto, pero este mismo seto crece en torno a la bella durmiente; y el cuento ha conservado también la prohibición de acercarse al lugar. «Y había un jardín, rodeado por una verja de hierro, cerrada, y las puertas tenían candados. Era un jardín prohibido, y allí vivía el padre con su hijo» (Sm. 182).

El cuento nos ha conservado incluso ciertas confusas reminiscencias de las funciones religiosas paganas de estas casas: «Y no hay allí imágenes sagradas, sólo piñas que asoman al exterior» (Sm. 135).

Todas las demás peculiaridades de la casa se pueden expli-

---

(174) *Altersklassen und Männerbünde*, p. 235 y passim. Parkinson, página 599.

(175) Nevermann, *Masken*, p. 87.

car por el deseo de apartarse del mundo. Está construida sobre columnas. «Camina que te camina, descubrieron una casa sobre columnas, una casa inmensa». (Ocr. 45). Las casas para hombres estaban, a menudo, construidas sobre pilastras y sus habitantes vivían y dormían en la parte superior. La casa del cuento maravilloso se presenta a menudo como un edificio de muchos pisos, pero bajo este detalle es fácil descubrir la forma primitiva: «Aborda el palacio y de pronto ya está en el piso superior» (K. 24). «Se pusieron a buscar el camino, llegaron a un claro lleno de matorrales; en ese claro había una gran casa de piedra de tres pisos: las puertas estaban cerradas, las contraventanas, cerradas; sólo estaba abierta una ventana y había una escalera apoyada en ella». (Af. 118 b). De manera que se entra al piso superior mediante la escalera. «Cuando llegó al palacio intentó entrar, pero no descubrió ni puertas ni ventanas, no había nada de nada; palpando encontró un botón, y apenas lo apretó se abrió la puerta y se encontró arriba en el palacio» (K. 12). Aquí el héroe se dirige al piso superior, evitando el inferior. Aún más claramente: «Dio la vuelta al palacio, no había ni una puerta, ni una escalinata en ninguna parte. ¿Qué hacer? De pronto descubrió en el suelo una larga vara, la agarró, la levantó, la apoyó en el balcón... y trepó por ella». (Af. 122 c). «En medio del bosque había una casa grande, toda rodeada por una valla de madera... La casa no tenía nada de maravilloso, pero lo que maravillaba era un pebellón construido junto a ella, maravilloso por lo alto que era, y también muy engalanado... En lo alto había una escalerita» (Sad. 17). En el siguiente caso, por ejemplo, hallamos vestigios de las columnas: «El muchacho dio una vuelta alrededor de la casa; no halló ni puertas ni ventanas y decidió marcharse. Pero luego, en una columnita descubrió una puertecilla, apenas visible, la abrió y entró» (Z. St. 346). Estos casos muestran de que modo se penetra en el interior, y subrayan el cuidado con que eran ocultadas o enmascaradas todas las aberturas. Y, ahora, transcribimos, según la refiere Schurtz, la descripción de una casa para hombres en la isla de Andes: «la casa se eleva sobre columnas, algu-

nas de ellas esculpidas en forma de figuras masculinas o femeninas. También la traviesa que hace de escalera para llegar a la entrada representa a un hombre con un gran falo. Las aberturas están tapadas a fin de que ninguna mujer pueda mirar el interior de la casa... y no se exponga, en tal caso, a la muerte» (176). La casa existente en las islas Andro es descrita del modo siguiente: «Sobre las columnas se apoya un gran tablado, con una abertura que conduce a las habitaciones superiores, constituidas por cuatro locales: para comer, para dormir, para las provisiones y para trabajar» (177).

Este último ejemplo nos muestra la estructura interna de la casa: presenta la particularidad de consistir en locales o habitaciones. El cuento maravilloso nos ha conservado justamente esta estructura. «En aquella casa no había nadie. Recorrió las habitaciones», etc. (Z. P. 2). Este es un rasgo característico: el héroe recorre las salas y las habitaciones. Más tarde veremos por qué no encuentra a nadie. El hecho de que el cuento mencione regularmente las habitaciones indica que el héroe descubre algo insólito y extraordinario, en su existencia.

Como observa Schurtz, estas casas servían a menudo de refugio para los hombres forasteros. El cuento maravilloso nos habla de «una extraña habitación», en esta casa, es decir, de una habitación para los extranjeros (Oncr. 45). Y también: «Yendo por los Urales topó con una gran casa; en esa casa no había nadie. Recorrió las habitaciones... entró en una habitación especial, se tumbó sobre el diván para descansar» (Z. P. 2).

En ocasiones estas casas tenían un aspecto grandioso, estaban adornadas con tallas y pintadas. No es extraño, pues, hallarlas transformadas en «palacios de mármol».

En el cuento maravilloso hallamos a menudo animales que están vigilando la casa, en general serpientes y leones. No profundizaremos ahora en este detalle que volveremos a encontrar en la descripción del reino lejano.

---

(176) Schurtz, p. 216.
(177) *Ibid.*, p. 245.

Schurtz ha recogido en su obra el material relativo a las casas para hombres. Aún teniendo aspecto distinto, presentan algunos rasgos típicos, que encontramos en el cuento maravilloso. En resumen, tenemos las siguientes características de la casa, reflejadas en el cuento maravilloso: a). la casa surge en un punto remoto del bosque; b). se distingue por su gran tamaño; c), está rodeada por una valla (a veces con cráneos); d), está construida sobre columnas; f), la entrada y los demás vanos están tapados y cerrados; g), consta de varios locales.

Entre los puntos mencionados, sólo el primero puede suscitar dudas. La casa para hombres no se alzaba, o no se alzaba siempre, en la profundidad del bosque. En este caso se ha verificado una especie de contaminación, de la que nos ocuparemos a continuación.

2. *La gran casa y la pequeña cabaña.*

El relato maravilloso habla no sólo de la «gran casa», en el bosque, sino también de una cabaña del tipo de la de la maga y sus variantes. Hemos observado anteriormente que la iniciación se desarrollaba, a veces, en una cabaña o en una choza, en el bosque, después de lo cual el neófito volvía con su familia o continuaba viviendo el mismo lugar, o pasaba a la gran casa para hombres; Schurtz llama a estos dos tipos de edificios «casa de la circuncisión», y, «casa para hombres». En el cuento volvemos a encontrar los tres casos: tenemos el regreso inmediato al hogar desde la cabaña del bosque, pero se trata siempre de niños o de muchachas, y está también la permanencia en el bosque hasta el matrimonio. No siempre encuentra el héroe en su camino la «gran casa», sino que, a menudo, construye una cabaña o halla una ya hecha, donde vive por largo tiempo, junto con sus compañeros, como veremos más detalladamente a continuación. Aquí la concordancia resulta muy exacta; añadamos únicamente que la construcción de una casa en el bosque por el héroe aparece por ejemplo en el célebre cuento egipcio de los dos hermanos. El héroe, Bata, va al «valle

de los cedros». Sobre este valle de los cedros tenemos toda una bibliografía (ver: Vikentev), pero nadie lo ha comparado desde nuestro punto de vista con el «bosque» de los cuentos maravillosos. «Y he aquí que al cabo de muchos días él construyó con sus manos una torre en el valle de los cedros. Estaba llena de muchas cosas bellas que había hecho por sí mismo, para que la casa estuviese llena de ellas» (178). Además, este cuento contiene los motivos de la muerte temporal y de la resurrección, del disfraz, del matrimonio.

El asunto cambia algo cuando se pasa de la casa pequeña a la grande. A menudo ambas casas se alzaban en el mismo claro (179). También el cuento maravilloso presenta, a veces, la misma disposición externa: «Una vez, caminando por el bosque, vio una casa grande y hermosa y a poca distancia una simple cabaña» (Sm. 78). En el cuento maravilloso se verifica también el caso del héroe que vive primero en una pequeña cabaña y posteriormente en una grande. En un cuento de la provincia de Perm los padres relegan al héroe al viejo baño (en las casas rusas, el baño constituia una edificación aparte de la casa), para castigarle por su pereza. «Trasladaron a Vanyucha al baño. Vanya comenzó a ir al bosque a recoger leña: vendía la leña y se compraba pan. Muy adentro del bosque encontró en un claro una casa: las ventanas estaban condenadas y lo mismo ocurría con la puerta» (Z. P. 305). Si éste fuese un caso único, se podría considerar el baño como un detalle puramente realista, pero también hallamos ejemplos análogos, en otras colecciones de cuentos (Sm. 229). En un cuento de Afanasiev, el héroe vive en el baño. «El Bobo empezó a ir al bosque a trabajar y así se procuraba de comer». Un buen día se sale del camino y ve una gran casa de piedra de tres pisos, etc. (Af. 118 b). La muchacha vive primero en una choza en el fondo de un barranco, luego en la gran casa de los bandidos (Sad. 17). Pero estos casos

(178) Vikentev, *La antigua novela egipcia de los dos hermanos*, Moscú, 1917, p. 38 (en ruso).

(179) Parkinson, *op. cit.*, p. 576.

son poco numerosos. Será exacto decir que, en conjunto, el cuento maravilloso no registra el traslado del héroe de la casa pequeña a la grande: presenta a una o la otra. Los dos tipos de construcción no tienen en el cuento diferencias funcionales tajantes. El cuento maravilloso ha transferido al bosque la «casa para hombres» que, generalmente, surge en el poblado o en los alrededores de él, y no la distingue de la «cabaña». Examinaremos la vida de la casa del bosque con independencia del hecho de que pueda ser localizada en la casa «grande» o en la «pequeña», pero, como ya dijimos, estudiaremos primero, los momentos subsiguientes a la iniciación, y no el acto en sí. El signo característico de esta vida es la convivencia de algunos valientes en el bosque.

3. *La mesa preparada.*

Observamos ahora a los habitantes de la casa. En ella, el héroe encuentra una mesa preparada: «En una sala hay una mesa preparada, sobre la mesa hay doce cubiertos, doce panes y otras tanta botellas de vino». (Af. 121 b), V). El héroe advierte aquí un modo de servir la comida distinto de aquél al que está acostumbrado. Aquí cada cual tiene su parte y todas las partes son iguales. El recién llegado no tiene aún su ración, y todos le dan un poco de la suya. En otras palabras, ésta es la comida de una comunidad. Veremos luego que, no sólo la comida, sino también la vida se desarrolla en común. Los dos modos de comportarse en la mesa aparecen claramente contrapuestos en un cuento de los belucos, si bien, el ambiente es algo distinto: «Cuando llegues a la casa del rey, al principio te saludarán, luego te llevarán siete comidas distintas, pan, miel, manzanas y otras cosas semejantes. Pero tú no debes comportarte según tus costumbres de pastorcillo, que vacía el plato de toda la comida; tú no tienes que hacer eso, sino comer un pedacito de cada cosa» (180). En las familias, en el pueblo donde había vivi-

(180) *Cuentos de los belucos*, recogidos por I. I. Zarubin, Leningrado, 1932, p. 40 (en ruso).

do hasta entonces, el pastorcillo, se vaciaba justamente «todo el plato». En los materiales africanos se puede encontrar el motivo del padre que come a escondidas de sus hijos y come más que ellos: «Se comió toda la leche cuajada mientras los niños y la madre estaban durmiendo» (181). En la casa del bosque eso no es posible: en ella se vive con amor y concordia, en ella viven hermanos.

4. *Los hermanos.*

A pesar de la tradición del cuento, que repite cada acción y evita la contemporaneidad, los hermanos aparecen siempre todos juntos en la casa.

El número de estos hermanos varía de dos a doce, pero pueden ser también veintincinco e incluso treinta (Z. P. 305). ¿No está en contradicción con la vastedad de la casa este número exiguo? ¿No hay aquí una incoherencia? En las casas para hombres, los huéspedes podían ser más numerosos: los jóvenes permanecían algunos años; cada año (o al cabo de otros períodos), llegaban nuevos y se iban los que habían alcanzado la edad de tomar mujer.

Pero en primer lugar, como hemos dicho, los hermanos viven no sólo en la casa «grande» sino también en una pequeña cabaña. En segundo lugar, en el ámbito de la comunidad existen confraternidades más restringidas. En ciertos pueblos, se considera que, los que han sido circuncidados e iniciados juntos, se hallan especialmente vinculados entre sí y que son casi como parientes. Entre los australianos esta relación tiene incluso su denominación específica. También Webster observa que los coetáneos constituyen grupos especiales y restringidos. «Los miembros de estas confraternidades tienen por norma no testimoniar nunca unos contra otros, y sería una gran ofensa que uno de ellos se pusiese a comer solo en presencia de compañeros suyos. Aquí la amistad es verdaderamente más firme que en

(181) *Cuentos de los zulúes*, p. 92.

Inglaterra, entre los compañeros de universidad». Todos los miembros de esta liga se llaman hermanos (182). Schurtz observa que en el ámbito de estos grupos pueden formarse grupos aún más exiguos, de dos individuos obligados a defenderse recíprocamente en el combate. Podemos, por lo tanto, suponer que el cuento maravilloso no refleja toda la vida de la casa, sino la vida de un grupo dentro del ámbito de esta casa.

5. *Los cazadores.*

Cuando el héroe llega a la casa la halla, de ordinario, desierta, pero a veces, encuentra a una viejecilla o a una muchacha. De las muchachas hablaremos más adelante; las ancianas podían tener, en efecto, acceso a las casas para hombres puesto que no eran consideradas ya como mujeres (183). Los hermanos llaman madres a las ancianas. El siguiente diálogo entre el héroe y la viejecilla nos explica por qué no hay nadie en la casa: «—¿Quién vive aquí? —Doce hombres, doce bandidos. —¿Dónde están? —Han salido a cazar, volverán dentro de poco» (Z P. 61). Los jóvenes han salido juntos a cazar y vuelven cuando ya se ha hecho de noche. Frecuentemente, la casa para hombres era únicamente el lugar donde se dormía; durante el día estaba desierta (184). Como los hermanos hacen todo juntos, de acuerdo, es lícito suponer que también salen juntos a cazar; esta suposición no se opone a las formas de la caza primitiva.

En el cuento maravilloso, apenas establecidos en el bosque (da lo mismo que sea en la casa grande o en la pequeña), los hermanos salen de inmediato a cazar. «Los héroes empezaron a vivir en aquel bosque y se pusieron a cazar las aves de paso» (Af. 116 c). «Y allí se detuvieron y se hicieron una cabaña. Luego se pusieron a cazar todo tipo de pájaros y de animales del bosque, y juntaban en un montón las plumas y el pelo» (Z. St., 359). La comunidad masculina vive exclusivamente de la

---

(182) Webster, *Prim. Secr. Soc.*, pp. 81, 156.
(183) Loeb, *Trib. Init.*, p. 251.
(184) *Belief in Immortality*, III, p. 22.

caza. Los jóvenes se alimentan sólo de piezas de caza, y a veces se les prohibe consumir productos agrícolas. Schurtz relaciona este detalle con el hecho de que la agricultura era ejercida por las mujeres. En ocasiones se crea un original monopolio de la caza: sólo los iniciados en la asociación tiene derecho a cazar (185). En el cuento de Grimm *Los doce cazadores* encontramos una de estas comunidades de cazadores que proveían de piezas de caza a la mesa del rey. Lo mismo aparece, igualmente, en el cuento maravilloso ruso. «En cierto reino vivía una vez un rey soltero, que no tenía mujer, y tenía todo un batallón de cazadores; los arqueros salían a cazar, disparaban a las aves de paso, aprovisionaban de caza la mesa del señor». Af. 122 b).

6. *Los bandidos.*

Pero en el cuento maravilloso esta comunidad ejerce a menudo otra profesión. Estos hermanos son bandidos. Se podría pensar al respecto en una simple deformación de un antiguo motivo para aproximarlo a un tipo de vida posterior, y más concretamente al fenómeno menos antiguo y más comprensible del bandidismo. Así piensa, por ejemplo, Lurye (186). Pero también el bandidismo de los hermanos de la selva tiene su propia antigüedad histórica. A menudo a los neo-iniciados se les concedía la facultad de ejercer el bandidismo, sea respecto a una tribu vecina, sea (mucho más frecuentemente), con respecto a su propia tribu. «Los jóvenes no están ya sometidos a las normas y leyes consuetudinarias, tienen derecho a cometer excesos y violencias, en especial hurtos y extorsiones de provisiones. En el Fulta-Yalú, los neo-circuncisos pueden robar y comer lo qué quieran durante un mes; en el Dar-Fui vagan por los poblados vecinos y roban las aves de corral». No se trata de un fenómeno aislado, sino característico. «El poder de los neófitos es tan grande que pueden apoderarse de cualquier cosa que perte-

---

(185) *Altersklassen*, p. 321.
(186) S. Iá. Lurye, "La casa del bosque", en *Lengua y literatura*, VIII, 1932, pp. 159-195 (en ruso).

nezca a un no-iniciado» (187). El significado de esta autorización consiste probablemente en el concepto de que es preciso desarrollar en el muchacho-guerrero y en el cazador su oposición a la casa paterna, a las mujeres y a la agricultura. El bandidaje constituye la prerrogativa del neófito, y tal es justamente el joven héroe.

¿Es posible comparar a los bandidos del bosque del cuento maravilloso con los salteadores de un pasado reciente? Incluso en los motivos que pueden parecer haber sido elaborados más realistamente, se insinúan, en ocasiones, características extremadamente arcaicas. «El va por la ciudad, ve una casa de dos pisos y entra en ella. Entra en la casa, ellos están sentados a la mesa, beben vodka», etc. El héroe solicita formar parte de la banda. «Si no me creeis, mirad aquí, en mis manos tengo la señal...» (Z. P. 17). Ya hemos dicho que la señal es algo característico del rito de la iniciación: no es otra cosa que el tatuaje. El problema de la señal y de las marcas ha sido profundizado especialmente por Loeb. Pero hay otro indicio que sirve de comprobación del nexo entre este motivo y el rito de la iniciación: generalmente, los hermanos-bandidos se nutren de carne humana. En los huesos humanos que hay en el potaje, en los brazos amputados y arrancados, en las piernas, en las cabezas, en los cadáveres puestos sobre la mesa para ser comidos en la casa de los bandidos, etc., tenemos un residuo de canibalismo ritual.

7. *El reparto de los deberes.*

Esta cofradía tiene su propia organización, bastante primitiva: tiene un anciano, elegido. A veces, el cuento maravilloso le llama «el hermano mayor». En ocasiones, habiendo dejado la casa, los hermanos tiran una pelotita o lanzan una flecha, y eligen por anciano a quien ha disparado más lejos la flecha. En el siguiente caso se muestra una relación más clara con la casa del bosque: «Y los cuatro valientes se ponen en camino. Llegan

(187) Schurtz, *op. cit.*, pp. 107, 379, 425.

ante un muro de piedra y una valla que rodea ese reino. Quien derribe esta puerta será el hermano mayor» (Z. V. 45). En Chuyakov, el muchacho entregado al cocinero para que le ase acaba por hacerse aprendiz del herrero y va a parar entre los ancianos. «Allá abajo en el río están croando las ranas, quien las haga callar será rey» (Chud. 80). En un cuento de la provincia de Perm, hallamos: «Gritad: ¡regresa, río! » (o ¡inclínate, bosque, hacia la tierra húmeda!)». Evidentemente, es elegido el más hábil y más fuerte, el que posee un poder mágico sobre la naturaleza. En esto consiste justamente uno de los aspectos de la iniciación: con ella el cazador adquiere, al decir de los indígenas, el poder sobre los elementos, y en especial sobre las «criaturas del bosque». También menciona Schurtz la elección de los ancianos en las circunstancias que hemos indicado (188).

En esta comunidad existe, igualmente, cierto reparto de deberes. Mientras los hermanos están de caza, uno de ellos prepara la comida. En el cuento maravilloso los hermanos desempeñan, siempre por turno, estas tareas domésticas: «Se organizaron en la casa y dejaron a Dubynez para que preparase la comida», etc. «¿Quién prepara la pasta entre vosotros?», pregunta el recién llegado a la casa de los bandidos (Z. V. 52). El cuento no ha conservado la situación histórica real, según la cual todo el grupo de los nuevos afiliados debe dar de comer a todos y tener la casa ordenada (189). En América, los nuevos afilados debían servir como esclavos durante un período de dos años; en ciertas localidades de Asia, la jerarquía inferior de los neo-afiliados se llamaba «porteadores de leña» y debía realizar este trabajo durante tres años (190). En el cuento ruso y alemán, el soldado que ha caído en casa del diablo (este motivo equivale a la permanencia en el bosque junto al abuelo silvestre), debe alimentar el fuego durante cierto número de años. También Lurye ha subrayado, esta conexión, citando, entre

---

(188) *Altersklassen*, pp. 126, 130.
(189) *Ibid.*, p. 379.
(190) *Ibid.*, p. 169.

otros, el cuento suizo en el que «la tarea principal de los muchachos que están en la cabaña del bosque consiste en vigilar para que no se extinga el fuego del hogar» (191).

8. *La hermanita.*

Todas las cosas de que hemos hablado hasta ahora tienen carácter de accesorios, de puesta en escena, de estática y no de dinámica ni de acción. Esta dinámica comienza con la aparición de una mujer en la cofradía.

No examinaremos aquí la cuestión del modo que tiene de aparecer la muchacha en la cabaña del bosque: ha sido expulsada por su madrastra, o ha sido invitada a la casa, o raptada por los bandidos, etc. Entre las posibles formas de llegada de la muchacha, nos detendremos únicamente en la del rapto. En una narración de Afanasiev, hay dos valientes que viven en el bosque: «Uno era ciego, el otro no tenía piernas. Se aburrían y pensaron en robar, en cualquier parte, a una muchacha» (Af. 116 a). La situación del rapto es absolutamente decorosa: «Los gigantes condujeron a la hija del mercader a su cabaña del medio del bosque y le dijeron: «Serás para nosotros como una verdadera hermana, vive en nuestra casa, sé nuestra ama de casa; si no, con lo torpes que somos, no tendremos nadie que nos prepare las comidas ni que nos lave las camisas. Dios te recompensará por lo que hagas». Y la hija del mercader se quedó con ellos, que la querían mucho y la consideraban como una verdadera hermana; se iban a cazar y la hermana estaba siempre en casa, hacía todas las tareas, preparaba la comida, lavaba la ropa» (Af. 116 a). Este ejemplo basta por sí solo para fijar las características siguientes de la «hermanita»: ha sido raptada o, en otras versiones, ha llegado por su propia voluntad o ha aparecido por casualidad; desempeña los trabajos domés-

---

(191) Lurye, *op. cit.*, p. 188; *Ibid.*, otros ejemplos, tomados principalmente de la antigüedad clásica.

ticos y es honrada por los dos hermanos; vive con ellos como una hermana.

De estos tres puntos, el tercero no corresponde a la realidad histórica, y me detendré más adelante en él; los dos primeros son totalmente históricos, incluso, en sus detalles.

Por un lado, la vida en la casa para hombres tiene la finalidad de aislar a los jóvenes de las mujeres. Toda la casa y lo que ella sucede está prohibido a las mujeres. Esta relación hostil se ha conservado, por ejemplo, en el cuento alemán: «Juramos que dondequiera que hallemos una muchacha correrá su sangre purpúrea» (Grimm, N. 9; Lurye, p. 168). Este caso es un reflejo claro de las prohibiciones concernientes a las mujeres, pero también es claro bajo otro aspecto: se refiere a las mujeres que se hallan fuera de la casa.

La casa para hombres está prohibida a las mujeres, pero esta prohibición no tiene un valor inverso: en la casa para hombres la mujer no está prohibida. Lo cual significa que en las casas para hombres había siempre mujeres (uno o varias), que hacían de esposas para los hermanos. Es un rasgo tan característico de este sistema que Schurtz habla, incluso, de la existencia de tres grupos de la población masculina: no iniciados, jóvenes que viven la casa para hombres en estado de concubinato y casados que viven en el estado matrimonial reglamentario (192). En los estudios de Webster y Schurtz, se pueden encontrar muchos ejemplos al respecto. «Las muchachas que vivían en las casas para hombres no eran objeto de ningún menosprecio. Por el contrario, sus propios padres les animaban a ello... En estas casas se encuentran, generalmente, una o más mujeres no casadas, que frecuentemente son propiedad temporal de los jóvenes» (193). «Entre los bororo —dice Schurtz—, para satisfacer las necesidades sexuales de los jóvenes se llevan a la fuerza a algunas muchachas a la casa para hombres, allí

(192) Schurtz, *op. cit.*, p. 85; Webster, *op. cit.*, p. 87.
(193) Webster, *op. cit.*, p. 165.

hacen de amantes de varios jóvenes al mismo tiempo y reciben regalos de ellos» (194).

Además del rapto y de la voluntad de los padres, podía haber otras causas que obligasen a las muchachas o a las mujeres a entrar en la casa para hombres. A veces ellas habían abandonado a su marido, y también este motivo se refleja en el cuento maravilloso. En un cuento de la región de Perm, la primera noche después de la boda la hija del *pope* golpea a su marido con el cinturón y dice: « Tengo un amante con una cara preciosa y tú no sirves ni para desatarle las sandalias; Chark Charkovich, Solon Solonich, es mucho mejor que tú. ¡Tú eres un asco de marido! Luego, ella, le dio de latigazos con su cinturón de seda y se marchó. Por la mañana, los amigos se levantan, y la esposa no está». El marido sale a buscarla y le dicen: «Está en casa de Chark Charcovich, donde Solon Soloncich; alrededor de la casa hay una valla y sobre cada palo una cabeza de hombre clavada» (Z. P. 20). En un cuento de Samara, la mujer, abandona a su marido, va al bosque y se convierte en jefe de los bandidos, pero al cabo de siete años, se arrepiente y vuelve con su marido (Sd. 107).

La situación honorable de la «hermanita», así como las tareas domésticas que debe realizar son completamente históricas. Frazer dice lo siguiente acerca de las muchachas que viven en las casas para hombres de las islas Pelée: mientras está sirviendo, debe cuidar de la limpieza de la casa y del fuego. Los hombres la tratan bien y no le obligan con violencia a conceder sus favores (195). La muchacha viven en un local separado continguo a la casa. Es tratada caballerosamente. Ninguno de los jóvenes se atreve a entrar en su habitación. Se le proporciona comida abundante, y los jóvenes le procuran también géneros suntuarios, le llevan nueces de betel y tabaco.

Ahora quisiera llamar la atención sobre otro detalle, que aparece como esencial para la explicación de cuentos del tipo de *Amor y Psiquis:* la comida se sirve de manera que ella no ve a

---

(194) Schurtz, *op. cit.*, p. 296.
(195) Frazer, *Belief in Immortality*, III, p. 217.

nadie, se sirve en un local aparte. Sobre este punto nos detendremos ampliamente más tarde. Las mujeres transcurren en la casa sólo una temporada, luego se casan. Si una mujer prefiriese permanecer allí toda la vida, entonces ya no sería respetada.

Por todos estos materiales se ve que la muchacha que vive en la casa para hombres, no es en absoluto la «hermanita» de los hermanos. Antes de pasar al problema de las formas en que se concretan las relaciones conyugales de una o varias mujeres con el grupo de los hombres, veamos si en el cuento la hermanita es siempre sólo «hermanita».

Ante todo, el cuento maravilloso niega decididamente la existencia de relaciones conyugales y, esto sólo, ya bastaría para hacernos sospechar. En el cuento *El espejo encantado* leemos: «Después de haberla visto, todos querían tenerla por mujer; pero no pudiendo ponerse de acuerdo, la tomaron en su casa como hermana y la honraban mucho». (Af. 121 a). Y en otra versión: «Si alguno se atreviese a poner la mano encima a la hermanita, sería despedazado sin misericordia, con esta misma espada». (Af. 121 b). Aquí el relato ha franqueado, levemente, los límites de separación entre las relaciones fraternas y las conyugales. Esto halla confirmación en un cuento de Vyatka: la hijastra expulsada de su hogar llega al bosque a donde viven dos bandidos. Ellos salen. «Y le dejaron toda clase de comida y todo tipo de vestidos: Es todo para tí, come y bebe y ponte los mejores trajes... Y la muchachita pequeña engendró un hijo con ellos» (Z. V. 116). *Con ellos* y no con *uno sólo* de ellos. Del niño hablaremos luego. En un cuento de la Rusia Blanca podemos leer: «Eranse una vez un rey y una reina; tenían una hija muy bella y fue pedida como esposa por doce galanes, y aquellos galanes eran todos bandidos» (Af. 200). Así, pues, una muchacha es solicitada por esposa al mismo tiempo por doce pretendientes y no por uno sólo. Admitimos, desde luego, que se trate de rasgos aislados, de casos únicos, pero estos casos muestran la posibilidad del anteriormente recordado franqueo de los límites bajo el influjo de formas posteriores de matrimonio que

excluían y condenaban la poliandria. Donde el matrimonio por parejas no era ley, nuestro caso se expresa de forma mucho más clara. En un cuento mongol, siete príncipes van al bosquecillo para «matar el aburrimiento». Encuentran allí a una muchacha de extraordinaria belleza. «Escucha lo que te proponemos. Somos siete hermanos hijos de rey y hasta ahora no tenemos esposa. ¡Sé tú nuestra consorte! La muchacha aceptó y vivieron todos juntos» (196).

Por otra parte, hay que observar que no existían solamente casas para hombres, sino que podía haber también casas para mujeres. En este estudio no es posible adentrarse en el problema de las casas para mujeres; baste con mencionar el hecho. Schurtz piensa que se trata de un fenómeno posterior, de una imitación de las casas para hombres. En el cuento de Perm, tres hermanos vagan por el mundo y así como la muchacha va a parar a la casa para hombres, ellos dan con una casa habitada por mujeres. «De improviso se encuentran ante una bella casa. Entran en ella, abren la puerta, penetran en el palacio... Hallan pan blanco, hallan alimentos de todas clases». Tres muchachas entran a la casa y se enteran de lo siguiente: «Hoy han robado en casa, han aparecido tres chicos. De los tres, uno era muy guapo». Las muchachas interrogan a los héroes, y luego dicen: «Llamadnos esposas y nosotras os llamaremos maridos; dormiremos juntos, pero ¡ay si se habla mal! Si alguno habla mal, no os tendremos más aquí, ¡os echaremos!» (Z. P. 23).

Vemos, pues, que en el cuento maravilloso las relaciones sexuales no son sustituidas por entero por las fraternales.

¿Cuáles son las formas de relación conyugal en las casas para hombres? Los materiales sobre esta cuestión son escasísimos. En todo caso, se puede notar que las relaciones no eran en todas partes ni siempre idénticas. Las mujeres podían pertenecer a todos, o a algunos, o a uno sólo, por propia elección o

---

(196) *El muerto encantado. Colección de cuentos mongoles-oiráticos.* Versión, introducción y notas de B. I. Vladimirzov, Petrogrado, 1923, página 31 (en ruso).

por elección de uno de los hermanos. «Eran propiedad temporal de los jóvenes» (197). Sus servicios eran compensados al principio con anillos u otros objetos de uso personal, o con flechas para los hermanos; más tarde se llegó a pagar un salario. Este matrimonio colectivo tiende a concluirse con un matrimonio individual. «Ella escoge un compañero o un amante del que es nominalmente la señora; él responde de la paga o de la compensación que ella debe abonar; pero en determinadas condiciones ella es libre de unirse también con otros hombres». En este caso, la iniciativa parte de la mujer. Pero puede provenir también del hombre. «El hombre tiene la facultad de proponer a la muchacha, mientras ésta se halla sirviendo, que se una con él, y sucede a menudo. Si acepta su propuesta, él paga a la cofradía cierta suma por la mujer. Pero más frecuentemente lo que ocurre es que las muchachas se casan al terminar el período de servicio, cuando regresan a su poblado» (198).

El cuento maravilloso no refleja todas estas posibilidades: en general, la muchacha no pertenece a nadie, o pertenece a todos, pero en algún caso bastante raro se puede constatar que pertenece a uno solo de los hermanos. En Chudyakov (34), la muchacha es dada como esposa al último que llega. El héroe va a la casa de los bandidos. «¿Por qué quieres volver a tu casa, Timonya? Quédate con nosotros, te casaremos, te daremos a nuestra hermana». En otros casos pertenece al jefe de la banda, con el cual intercambia la cruz.

El cuento maravilloso ruso no refleja los regalos que ella recibe, pero se pueden encontrar casos de ello en el material internacional (199).

Pero, en cambio, el cuento refleja otro fenómeno: la tendencia de este matrimonio a transformarse en unión individual y el papel que representan los hijos en esta tendencia.

---

(197) Webster, *op. cit.*, p. 169.

(198) Frazer, *Belief in Immortality*, III, pp. 217, 218.

(199) Observados por Lurye.

9. *El nacimiento del hijo.*

Que de semejante convivencia nacían hijos, es algo evidente. La actitud respecto a los hijos no es igual en todas partes. Casi siempre se mataba a «los hijos nacidos de tales uniones» (200). Es lícito suponer que eso sucedía en los casos en que la mujer era propiedad común. Pero en los lugares en que sobre la base de la promiscuidad había surgido ya la unión de dos individuos, allí donde podía conocerse, la paternidad, las relaciones también podían ser distintas. «En muchos casos, el niño no era considerado indeseable, sino que constituia un móvil para transformar una libre relación amorosa en un matrimonio estable» (201).

En el cuento maravilloso se encuentran huellas de las complicaciones originadas por el nacimiento de un niño. En un cuento de Perm (Z. P. 13), el héroe llega a la «casa» por un sendero a través del bosque. En esa casa vive una heroína guerrera: «Me he extraviado, ¿no querrías dejarme quedar en tu casa como marido?». Ella consintió en vivir con él y también en tomarle como marido, y ese mismo año hicieron un hijo. La esposa dice: «Ahora, Fedor Burmakin, vive como hay que hacerlo, como en tu casa, ya que tú y yo, tenemos un niño». Pero Fedor prepara su huida. La mujer se va «a hacer una matanza» y él se escapa en una balsa. «El niño se puso a gritar tan fuerte que atronaba todo el bosque. Ella oyó chillar al niño y se apresuró a volver a casa. Llegó corriendo, agarró al niño, corrió a la orilla del mar, cogió al niño por una pierna y lo partió en dos pedazos. Tiró un pedazo, lo arrojó hasta Fedor, y su balsa comenzó a hundirse. Como mejor pudo, Fedor se libró del pedazo y continuó su viaje, y ella se comió la mitad que le había quedado en la mano». Los elementos aparecen claros: la casa en el bosque, la convivencia ella, el nacimiento del niño, el deseo de la mujer de convertir la unión en matrimonio estable,

---

(200) Schurtz, *op. cit.*, p. 134.
(201) *Ibid.*, p. 91.

la muerte del niño (que es comido), el cadáver utilizado como medio de hacer regresar a Fedor, y la partida de éste. En el caso mencionado, el marido consigue escapar a su mujer. Un caso análogo lo encontramos en un cuento de la Rusia septentrional, pero esta vez nacen gemelos, tras lo cual el héroe huye. Después de muchas aventuras vuelve a casa y allí encuentra a su mujer, que le sigue a su casa del bosque. Los hijos son justamente el móvil para transformar la relación amorosa en matrimonio (Oncr. 85). En los casos mencionados, la vinculación con la «gran casa» es evidente. No obstante, vemos que el cuento maravilloso no reconoce en conjunto el matrimonio realizado en la casa del bosque. Para el cuento, la mujer es sólo una «hermanita». Puede darse que en el cuento algunos rasgos de este personaje hayan sido transferidos a otro personaje, al de la princesa en concreto. Si es así, del grupo de fenómenos que hemos tratado forma parte también la princesa de la narración del *Agua de vida*. En el, el héroe peca con la princesa y ésta toma a sus dos niños y va en busca de su prometido, lo encuentra «y se unieron legalmente en matrimonio» (Af. 104 h). Pero el problema sólo se puede resolver definitivamente después de haber estudiado la figura de la princesa.

10. *La Bella en el ataúd.*

Por lo que hemos dicho se ve claramente que las mujeres sólo pasaban cierto tiempo en las casas para hombres. Después de una permanencia más o menos larga se marchaban y contraían matrimonio con uno de los «hermanos» o, más frecuentemente, con un hombre de su poblado. En este momento, históricamente, debería aparecer una complicación. Todo lo que se hacía en la casa para hombres era mantenido secreto a las mujeres; allí se conservaban los objetos sagrados de la tribu, tenían lugar las danzas rituales, etc. Pero para las «hermanitas» no existía el secreto. ¿Se podía permitir que se fuesen sin más? «A ellas (a las jóvenes que se encuentran en la casa de los sol-

teros), les está permitido ver y escuchar los cantos y los bailes, a los que no pueden asistir las demás mujeres» (202).

En el cuento maravilloso, la muchacha que está con los paladines en el bosque, muere a veces de improviso; luego, tras haber estado muerta durante algún tiempo, revive y se casa con el príncipe. Como vemos, la muerte temporal es una de las señales características y constantes del rito de la iniciación. Podemos suponer que la muchacha era sometida al rito de la iniciación antes de abandonar la casa, y podemos intuir los motivos de ello: la iniciación garantizaba que los secretos de la casa serían conservados. En este caso, el cuento maravilloso sólo ha cambiado levemente la sucesión interna, pero no la externa, de los acontecimientos. En el cuento la muchacha muere súbitamente y lo mismo revive y contrae matrimonio: de no histórico sólo hay lo de lo subitáneo. En realidad, el momento en que dejaba la casa para casarse era justamente el que provocaba la necesidad de su iniciación, es decir de su muerte y resurrección.

De la muerte temporal ya hemos hablado anteriormente (III, 20). Ahora se trata de establecer las formas exteriores de esta muerte que están relacionadas con nuestro cuento maravilloso.

¿Por qué en los cuentos del tipo de *El espejo encantado* muere la muchacha? Los materiales de Bolte-Polivka nos permiten constatar tres grupos de objetos que causan la muerte de la muchacha. El primero está formado por objetos que se introducen bajo la piel: agujas, espinas, astillas, y se pueden incluir en él las horquillas y peines introducidos en los cabellos. El segundo grupo comprende objetos ingeridos: manzanas envenenadas, penas, uvas o, más raramente, bebidas. El tercer grupo está constituido por objetos de vestir: camisas, trajes, medias, zapatitos, cinturones, u objetos de adorno: anillos, pendientes. Finalmente, tenemos casos en los que la muchacha se transforma en un animal o en un pájaro y luego se vuelve a convertir

(202) Frazer, *Belief*, III, p. 161.

en una criatura humana. Los medios que sirven para volverla a la vida son muy sencillos: basta con extraer la aguja la horquilla de la piel, basta con sacudir al cadáver para que expulse el veneno, basta con sacarle la camisa, el anillo, etc.

Entre los procedimientos que sirven para producir la muerte temporal durante el rito de la iniciación, figuran también, los que acabamos de mencionar. Uno de ellos consistía en introducir objetos puntiagudos bajo la piel. «La parte principal de la ceremonia consistía en hacer morir al iniciando, el cual adquiría de ese modo una gran virtud mágica. La muerte se obtenía mediante la introducción ficticia o mágica de conchas sagradas en el cuerpo de los neófitos que resucitaban luego gracias a los cantos» (203). Estas conchas se disparaban al cuerpo de los neófitos. La muerte es «ficticia» o «mágica» para el estudioso y el observador desinteresado, pero no lo era para el neófito, que se consideraba realmente muerto y resucitado. El caso mencionado no es una excepción. Es conocido universalmente que en casi todo el mundo la enfermedad se atribuye a la presencia de un objeto extraño en el cuerpo, y su cura consiste en la extracción de este objeto por un brujo. En nuestro caso, la muerte y el regreso a la vida, se atribuyen a estas mismas causas.

Otro modo de provocar la muerte temporal era el envenenamiento, que se practicaba en gran medida. Los jóvenes caían desmayados, perdían el sentido, y al cabo de algún tiempo volvían en sí y resucitaban. Así, por ejemplo, en el Congo inferior, un sacerdote-mago, asume la dirección de la iniciación. Se marcha al bosque con sus discípulos y mora allí durante cierto tiempo. Mediante un narcótico, los jóvenes son dormidos y declarados muertos (204). De fruta envenenada no se habla. Al parecer, el veneno se suministraba siempre en forma de bebida, como también ocurre en el cuento maravilloso, donde, no obstante, la acción de la bebida se transfiere, a menudo, a la fruta.

---

(203) Schurtz, *op. cit.*, p. 404.
(204) Schurtz, *op. cit.*, p. 436; Webster, *op. cit.*, p. 173, etc.

Y, en fin, cuando la muchacha se pone camisas, cinturones, o lleva un collar, etc., se trata en parte, de fenómenos posteriores, del cuento, y en parte, del atavío fúnebre. A los iniciandos se les hacía ponerse los vestidos de los muertos (205), tras lo cual eran considerados muertos. En los lugares en que no se conocía, el vestuario, el iniciando era recubierto de yeso, y también significaba que había muerto. La camisa que se le hace vestir a la muchacha es el traje de la muerte. En un cuento de Samara, le envían a la muchacha «una camisa para la muerte». La muchacha «decidió probarse la camisa. Se la puso, se acostó y murió» (Sd. 17).

El féretro, obviamente, es el rasgo más reciente. Pero en líneas generales es posible seguir el origen y la evolución del féretro. Los precedentes del féretro son los estuches de madera en forma de animales, cuya existencia ha sido observada en muchos lugares. Schurtz, por ejemplo, habla de casas con figuras de madera que representaban tiburones, en las que se conservaban los cadáveres de los jefes. Esta es la forma más antigua de féretro que, a su vez, refleja representaciones más primitivas, según las cuales, al morir, el hombre se transformaría en animal o sería devorado por un animal. Con el paso del tiempo, el féretro pierde sus atributos animales. Así, en *El Libro de los Muertos* egipcio, se pueden ver representaciones de sarcófagos o basamentos sobre los que se coloca la momia; tienen patas, cabeza y cola de animal. Más tarde, desaparecen del todo los atributos animales y el féretro adopta la forma que conocemos. Desde este punto de vista, la transformación de la muchacha en animal y viceversa, o sea su transformación en criatura humana, su colocación en el ataúd, del que luego es extraída viva, son fenómenos del mismo orden, pero con formas diversas según la época.

¿Por qué es a menudo de vidrio el féretro? A esta pregunta sólo se puede responder poniéndola en relación con el estudio de la «montaña de cristal», de la «montaña de vidrio», de la

(205) Frobenius, *Geheimbünde*, p. 50.

«casa de cristal» y de toda la importancia que en las representaciones religiosas tuvieron el cristal, el cuarzo y más tarde el vidrio, para acabar con los cristales mágicos de la Edad Media y de épocas posteriores. Al cristal se le atribuian especiales propiedades mágicas, representaba cierto papel en los ritos de la iniciación y el féretro de cristal no es más que un caso concreto de un fenómeno más general (ver: cap. VIII, 8).

Ahora puede surgir otra pregunta: ¿Por qué en el ataúd sólo se pone a una muchacha? ¿Por qué el cuento maravilloso no ha conservado la introducción de espinas, etc., en el cuerpo de los jóvenes? Pero la pregunta no sería del todo exacta. En algunos casos, el féretro de vidrio contiene el cuerpo de un muchacho. (Z. St. 339). A la «Bella Durmiente», se le pueden contraponer «adolescentes dormidos» (Sm. 56). También el joven-héroe que se dirigía a donde el Espíritu del agua «se vistió con una camisa blanca, como si hubiese querido estar hermoso para la muerte» (Z. P. 8). Pero, con todo, nos hallamos ante una tendencia a formas específicamente femeninas de la muerte temporal. En los materiales etnológicos no existen fuentes que sirvan de base a tal diferenciación. Debemos considerar estas formas como un fenómeno de la tradición del cuento, cuyo origen y cuya causa sólo se podrán descubrir mediante un estudio especial del tema.

11. *Amor y Psiquis.*

Todo el grupo de fenómenos que hemos tratado es muy complejo, e, indudablemente, no todos los vínculos han salido ya a la luz; no todo ha sido descubierto y hallado. Por otro lado, es posible que ciertas analogías puedan resultar falsas.

Así, por ejemplo, puede plantearse la cuestión de la conexión entre determinados elementos de la fábula de Amor y Psiquis y el grupo de fenómenos de que nos venimos ocupando.

¿Dónde se halla Psiquis? ¿Dónde tiene lugar su vida conyugal con Amor? Los accesorios son bien conocidos: el palacio y el jardín. Pero la Psiquis de los cuentos populares rusos vive

en la casa del bosque y es la esposa de uno de los doce hermanos. En el cuento maravilloso de la Rusia septentrional, el ama de la casa es una vieja. La muchacha llega a su casa, y la vieja la invita a acostarse tras una cortina. «De pronto se oye un golpe, un trueno, entrn doce jóvenes. La vieja dice al doceavo hermano: «No cenes, te tengo una esposa». Y él duerme con la muchacha forastera (Oncr. 178, tipo *Amor y Psiquis*). Se puede, desde luego, objetar que este caso no demuestra nada, que aquí se ha verificado una asimilación con el tipo de los doce bandidos. El problema se puede plantear también de ese modo, pero es admisible otro planteamiento: ¿No reflejarían acaso las bodas de Psiquis con Amor el fenómeno del matrimonio temporal con los «hermanos», pero se omiten los demás hermanos y el matrimonio poliándrico temporal es presentado como una unión de formación más reciente? Esta conjetura se ve confirmada por toda una serie de observaciones.

Que el palacio de Amor se halle situado en el bosque no es un rasgo peculiar del cuento ruso, es una característica suya universal. En un cuento de Hannover, la muchacha permanece en el castillo durante siete años, es decir, que vive allí temporalmente, y debe cuidar de la casa, igual que la «hermanita» que ya conocemos. Los criados, los obreros y el cochero del castillo compiten por pasar una noche con ella (206).

Pero éste no es en absoluto el único rasgo que nos sugiere este pensamiento. Naturalmente, la muchacha ha sido prometida a un monstruo. El estudio de la venta por anticipado muestra que la persona vendida llega a encontrarse en una situación relacionada con el conjunto de la iniciación. Ya hemos visto que la muchacha era vendida por sus padres a la casa para hombres, y que eran sus propios padres quienes la mandaba allí. En los cuentos del tipo de *Amor y Psiquis*, la muchacha opone normalmente una resistencia más bien débil. Además, también el hecho que en su nueva morada se encuentre siempre una comida preparada para ella se aproxima mucho a los

---

(206) Bolte-Polivka, II, n. 88, p. 231.

materiales antes referidos. «No te entristezcas, papaíto —dijo la hija—, con la ayuda de Dios también estaré bien allí. Llévame adonde la serpiente. El padre la llevó y la dejó en el palacio, se despidió de ella y regresó a su casa. La muchacha, hija de un mercader, visita las habitaciones, hay oro y terciopelo, pero no ve a nadie, no ve ni un alma. Y pasa el tiempo. La hermosa empieza a tener mucha hambre y piensa: ¡Ah, qué a gusto me tomaría un bocado! Apenas había terminado de pensarlo cuando apareció ante ella una mesa, y en la mesa comida y bebidas y dulces; sólo faltaba leche de pájaro» (Af. 155).

También en este caso reconocemos con facilidad la «gran casa» que tan bien conocemos, aunque no se la nombre ni se la describa. Ya vimos antes que en esas casas se le proporciona comida a la muchacha, y que esta comida le es presentada de manera que ella no pueda ver a nadie; nos hallamos, pues, ante una especie de puesta en escena de la invisibilidad del servicio. Los criados invisibles son una característica constante de estas narraciones. En Frazer el asunto es presentado de un modo muy racionalista, pero puede darse que se trate de algo más profundo. Ya sabemos que la estancia en la casa era tenida por una estancia en el reino de la muerte. Una de las particularidades de este reino era la invisibilidad. De ella derivan la «ceguera» y la pintura blanca o negra sobre el cuerpo de los neófitos, etc. De ella se deriva igualmente, como veremos a continuación, el sombrero-que-vuelve-invisible. Esta invisibilidad un tanto convencional era, no obstante, tenida por real, igual que el convencional aspecto animal de los habitantes de la casa. Tenemos, pues, una ficción de la invisibilidad que el cuento maravilloso ha conservado como invisibilidad real.

Por último, la naturaleza animal del esposo y su repentina desaparición no están tampoco en contradicción con lo que hemos dicho, sino que, por el contrario, confirman nuestra conjetura. No es en modo alguno un caso excepcional que los «hermanos del bosque» tengan apariencia animal (cfr. Af. 120). Los iniciados y quienes vivían en las casas para hombres o en las casas del bosque eran a menudo tenidos por animales, y como

tales se enmascaraban. Finalmente, la desaparición del esposo está relacionada con el motivo de la casa «desierta por el día».

Todos estos motivos se encuentran también en otras narraciones maravillosas y no hay en ellos nada de específicamente nuevo. Pero el motivo de la visita de los parientes es más peculiar de este ciclo de narraciones. En los cuentos sobre el esposo encantado, la muchacha (a veces en compañía de su marido) va a visitar a sus parientes (Grimm, 88), o le llegan huéspedes de su hogar paterno. Desde hace mucho tiempo se piensa que el reino donde habita Psiquis debe de entenderse como reino de los muertos. Sabemos ya que, según la creencia, los jóvenes sometidos a la iniciación habitaban temporalmente en el otro mundo. Pero si el jardín de la serpiente fuese sólo el reino del más allá, la visita de los parientes sería inexplicable. Si, en cambio, el jardín y el reino del dragón, marido de la muchacha, así como el reino de los parientes y de los padres que han permanecido en la otra parte, se entienden en el sentido indicado por nosotros, la visita de éstos últimos resulta comprensible. En Apuleyo la muchacha recibe la visita de sus hermanas. En nuestros cuentos sucede a menudo lo contrario: es la muchacha quien va a visitar a sus padres. «Se acordó de su rinconcito» (. V. 13). «Déjame ir a ver a mi mamá». (Chud. 63). «Vamos a ver a mis padres» (Sm. 126), etc. Como observa Webster (207), pasado cierto tiempo se permitía a los parientes ir a visitar a los ancianos. Bolte piensa que el cuento «pierde su carácter prodigioso, ya que la mujer consigue persuadir a su marido para que vayan a hacer una visita a la casa de ella» (Bolte-Polivka, I, 46, p. 400). Pueden darse, desde luego, pero en el cuento maravilloso lo «prodigioso» y lo «no prodigioso» pueden ser igualmente históricos.

12. *La mujer en las bodas de su marido.*

En la situación que hemos trazado, tanto los jóvenes como

(207) *Prim. Secr. Soc.*, p. 78.

algunas muchachas podían contraer sucesivamente dos matrimonios: el primero era «libre» en la «gran casa», y era un matrimonio temporal y colectivo; el segundo, en cambio, que se contraía después del regreso al hogar, era estable y reglamentario y de él nacía la familia.

Se puede observar que en el cuento maravilloso el héroe se casa en ocasiones dos veces, o, más exactamente, que se dispone a casarse por segunda vez, habiendo olvidado a su primera mujer. Desde el punto de vista de nuestros materiales, podemos preguntarnos si la primera mujer, encontrada fuera del hogar, en otro reino, etc., no es la mujer temporal de la casa para hombres. La segunda mujer con la que el héroe se dispone a casarse tras su regreso a casa podría corresponder a la consorte del segundo matrimonio, el reglamentario. En la realidad histórica la primera esposa, esposa de todos los hermanos y también de cada uno de ellos en particular, era abandonada y olvidada. Tras el regreso al hogar se concluía un matrimonio estable y firme, se creaba la familia. Es justamente eso lo que quiere hacer siempre el héroe, pero aparece la mujer repudiada y el héroe se casa con ella.

Si esta observación es correcta, si existe aquí una analogía históricamente condicionada, eso significaría que el cuento maravilloso refleja un estadio posterior, el estadio de la disgregación de este sistema, el estadio en que tiene lugar el conflicto con la ordenación propia del régimen agrario y nace la exigencia de otras formas de matrimonio.

Examinemos algunos casos que se refieren a este problema. En el cuento *El rey del mar y Vasilisa la Lista*, el héroe es vendido al rey del mar. Va a su reino, se casa con su hija, y luego vuelve a su hogar con ella. Vasilisa dice: «Ve tú delante, príncipe. Anúnciame a tu padre y a tu madre, y yo te esperaré aquí en el camino. Pero acuérdate bien: besa a todos, pero no a tu hermanita. Si no, me olvidarás» (Af. 125 a). Nos surge una duda: ¿Qué obliga a Vasilisa a pararse en el camino? La narración no menciona ningún impedimento por el que ella no pueda simplemente entrar en la ciudad juntamente con el príncipe. Este

extraño gesto está motivado no por el cuento maravilloso, sino por la historia. Si ella no se hubiese detenido a las puertas de la ciudad, no habría habido ningún conflicto entre las dos esposas, pero este conflicto es un fenómeno histórico no olvidado por completo. La parada por el camino es el hilúo rojo con que nuestro motivo se halla cosido al cuento. La prohibición «no besar a la hermaníta» también la vemos con claridad. La «hermanita» del cuento es la misma «hermanita» de la casa del bosque. «No besarla» constituye también una indicación suficientemente clara. En este cuento, la muchacha pide al héroe que no tenga que ver con otras mujeres. Pero, a pesar de ello, él «besa a la hermanita», es decir, contrae otro matrimonio, a consecuencia del cual olvida por completo a su primera mujer. «Nuestro príncipe se casó con una rica princesa». Es característico el hecho de que el hijo sea entregado como esposo (y no se casa por voluntad) a una «mujer rica»; es decir, que nos encontramos ante un contrato matrimonial. Los dos matrimonios se diferencian por su carácter. Vasilisa es olvidada. Pero en el cuento siempre halla el modo de aparecer en el banquete nupcial. «De pronto el príncipe se acordó de su mujer, y dio un salto», etc. Nadie se preocupa ya de la desdichada princesa y el héroe se casa con Vasilisa. «La esposa, se comprende, se lo tomó a mal, y también los invitados, pero no había nada que hacer» (K. 6).

Se puede objetar que nuestra interpretación del beso está racionalizada. Muchos autores propugnan una interpretación distinta: consideran el olvido como la pérdida de la memoria en el momento del regreso del reino de los muertos al de los vivos, y viceversa. De esta opinión es, por ejemplo, Aarne: «Que la muchacha forma parte de los seres del otro mundo, es algo que se ve por el hecho de que el joven la olvida cuando besa a una muchacha de este mundo» (208). Una interpretación semejante es posible. Hemos visto cómo se puede entender la per-

(208) A. Aarne, *Die magische Flucht. Eine Märchenstudie. FFC*, volumen XXXIII. Hamina, 1930-31, p. 155.

manencia del héroe «en el otro mundo». En *El Libro de los Muertos* existen plegarias para la conservación de la memoria (cap. XXII), lo cual indica la existencia de representaciones de la pérdida de la memoria. Pero el beso contradice todo eso. ¿Por qué empieza precisamente el olvido con el hecho? En la interpretación de Aarne queda oscuro, mientras que la cuestión adquiere cierta claridad si interpretamos el beso y la hermanita como lo hemos hecho en este capítulo.

El medio a que recurre la muchacha para hacerse recordar consiste en la confección de una tarta, de la que salen volando dos palomas: «El cortó la tarta y salieron volando una paloma y un pichón» (Sev. 1). Estas palomas se besan; la fidelidad amorosa de las palomas recuerdan al héroe su propia infidelidad. En su estudio sobre el rito nupcial, dice E. G. Kagarov: «Sobre el pan redondo se coloca la esfigie de una pareja de palomas «para que nuestros hijos estén unidos», o bien se colocan sobre el pan nupcial dos pajarillos unidos por el pico para que los esposos vivan de acuerdo. Yo comparo este hecho con la efigie mágica de dos muñecos que se abrazan tiernamente y están destinados a hacer nacer el amor y la concordia entre determinadas personas (en Portugal)». El autor incluye este rito entre los ritos sindiásmicos o unitivos (209). También en el cuento maravilloso tenemos un reflejo de tal rito.

El beso y el olvido son propios no sólo del tipo de cuento sobre Vasilisa y el rey del mar, sino también de otros tipos. Un estudio detallado de estos casos revela con absoluta claridad la verdadera situación. A la luz de los materiales citados adquiere especial claridad también la expresión verbal de la situación que ha surgido. En un cuento de Vyatka, el héroe, que ha sido vendido al diablo, se casa con su hija, y luego regresa a su hogar. «Entonces se le antojó casarse y se olvidó por completo de la otra, que estaba a punto de parir» (Z. V. 118). Hemos observado ya anteriormente el papel que representan los hijos en la transformación del matrimonio temporal en matrimonio es-

(209) Rec.*MAF*, VIII, pp. 182-183.

table. Los padres dicen a su hijo: «Ve donde la mujer del diácono, hazle tu petición, ella tiene tres hijas; ¿cómo se te puede haber ocurrido el buscarte una esposa tan lejos?» (Sm. 97). «El pobrecito Iván se acordó de su primera esposa y le dijo al rey: «No me es posible tomar a su hija. Tengo ya una mujer en los Urales» (lugares desiertos, bosque), (Z. P. 12), etc. Con eso se explica la bigamia, que aparece a menudo en los cuentos maravillosos. «Querría que fueses mi esposa, pero ya tengo otra en casa; ¿qué debo hacer?» (K. 6).

Al mismo grupo pertenece también *Finist* (Af. 129). Pero en este cuento la disposición de los personajes resulta ligeramente distinta. El primer matrimonio —que es un matrimonio libre— no tiene lugar en el bosque ni en el otro reino, sino en el hogar del héroe; luego éste viaja al otro reino con apariencia de animal y se dispone a casarse (o se casa), con otra mujer; entonces llega la muchacha, compra tres noches a su rival y reconquista a su marido. El motivo de las noches compradas es también indudablemente histórico, pero los materiales sobre las casas para hombres no contienen datos en base a los cuales pueda ser explicado con exactitud. Unicamente se puede argumentar que nos encontramos frente a una relación prohibida de la muchacha joven-pájaro, es decir con la máscara, con el joven que se halla ya pasados los confines de su hogar, en el «otro» reino adonde va a buscarle su esposa.

13. *El suciote.*

El motivo de la «mujer en las bodas de su marido» exige el del «marido en las bodas de su mujer». Pero antes de estudiarlo es preciso examinar algunas circunstancias del regreso del héroe a su hogar, tras la iniciación.

En el cuento, el héroe que no ha sido reconocido aparece a menudo sucio, lleno de hollín, etc. Es el «suciote». Ha hecho un pacto con el diablo, que le prohibe lavarse y, a cambio, éste le da riquezas enormes, después de lo cual el héroe toma es-

posa. «No se corta el pelo, no se afeita, no se limpia la nariz, no se cambia de traje» (Af. 150). Así está durante catorce años (siete en el cuento alemán), al término de los cuales el héroe dice: «Bueno, ya ha terminado mi servicio». «Luego el diablo le cortó en pedacitos, le echó en un caldero y le puso a cocer; cuando estuvo cocido, le lavó y puso juntos unos trozos con otros, como hay que hacerlo». El diablo le riega con agua. El motivo del esposo sucio se halla más desarrollado aún en el cuento alemán: «En los próximos años no deberás lavarte, ni afeitarte la barba ni cortarte el pelo, ni recitar el Padrenuestro» (Grimm 101). Análogamente: «No te lavarás, no te afeitarás, no te sonarás la nariz, no te cortarás las uñas, no te limpiarás los ojos» (Grimm 100). De la muchacha del bosque se dice aproximadamente lo mismo: «Se ensució con hollín el rostro y las manos» (Grimm 65). Ella es *Allerleirauh*, o sea, que va vestida con pieles de distintas fieras. El héroe del cuento masculino, *Bärenhäuter*, va cubierto con una piel de oso. Esta condición de los héroes o de las heroínas es característica del período de su permanencia en el bosque o del servicio con el diablo y precede al matrimonio, pero se halla a veces también en otras situaciones. «Se emborrachó y se revolcó por el barro; luego se pegoteó plumas y llegó a la nave que parecía un monstruo» (K. 10).

La prohibición de lavarse se encuentra a menudo en el rito, y no sólo aparece, sino que constituye una parte casi imprescindible de la ceremonia (210). La duración de esta prohibición varía. Puede mantenerse durante todo el tiempo de la permanencia en el lugar sagrado, treinta días, cien días, cinco meses, etcétera. El iniciado no se lava, y además se cubre de ceniza. Esto es esencial: el no lavarse está vinculado con el cubrirse de hollín o de yeso, es decir, pintarse de blanco o de negro. «Durante los cien primeros días no se lava, y está tan sucio que cuando sale no se le puede reconocer: se dice de él que está tan sucio que es invisible» (211). Así pues, el no lavarse está en

(210) Schurtz, *op. cit.*, pp. 383, 385; Codrington, *The Melanesians*. Oxford, 1891, pp. 81, 87, etc.
(211) Codrington, *op. cit.*, p. 81.

conexión con la invisibilidad, y también lo está el pintarse el cuerpo de blanco. «De la cabeza a los pies están teñidos de blanco; por eso tienen un aspecto repugnante y por añadidura asqueroso y sucio, porque no se lavan» (212). Hemos visto ya que el teñirse de blanco tiene conexión con la ceguera y con la invisibilidad. Probablemente, también el teñirse de negro tenga el mismo origen. «Cuando salen están negros de suciedad y de hollín, y no se les puede mirar hasta que no se han lavado» (213) (*are not to been seen* puede significar también «son invisibles». Pero la misma prohibición no es otra cosa que la expresión de una invisibilidad ficticia). Por lo demás, ni siquiera esto es esencial para nosotros; lo que importa es constatar la existencia de la prohibición. Pero se puede añadir una particularidad al respecto. Según Parkinson, la prohibición de lavarse se extiende a todo el período de la maduración del *yam*, desde la siembra a la cosecha. El permiso de lavarse coincide con la cosecha. En este caso nos encontramos en las fuentes de una representación agraria más reciente de la bajada al subsuelo de la divinidad que favorece la fertilidad. Sabemos que el rito enseña cómo se obtiene la abundancia de caza, y ahora se extiende también a los productos de la agricultura. El cuento maravilloso ruso ha conservado de todo ello una reminiscencia curiosa: En la gran casa del bosque dice la muchacha al héroe: «Levántate, príncipe Iván, hijo de campesinos. El grano ya está en el granero; yo me he ocupado de todo. Venga, úntate la cara con hollín, ensúciate todo y ve donde mi padre» (Sm. 126). En este cuento, el padre de la muchacha había asignado al héroe la tarea de sembrar, criar y recoger el grano. ¿Por qué debe untarse el héroe con hollín como señal de que ha realizado personalmente el trabajo? La razón resulta evidente por los ejemplos que hemos citado: la cosecha depende de la permanencia en un estado de invisibilidad, de porquería, de negritud.

El no lavarse constituye igualmente una especie de prepara-

---

(212) Frobenius, *Masken*, p. 45.
(213) Codrington, *op. cit.*, p. 87.

ción a las bodas: «Le untaban el cuerpo con barro y le obligaban a pasear por el poblado durante algunos días y algunas noches tirando barro a las mujeres. Finalmente, era entregado a las mujeres, que le lavaban, le pintaban la cara y bailaban ante él» (214). Tras este regreso, el joven puede unirse en matrimonio. Comparemos esta situación con el cuento maravilloso ruso: «Se lo llevaron delante. Estaba todo cubierto de musgo. Ella le cortó con sus propias manos el pelo, le arregló la barba... Ahora puedo ser esposa de vuestro hijo» (Chud. 83).

La prohibición de lavarse constituye un problema etnológico, en cuya esencia no podemos entrar, ya que excede nuestra tarea. En el cuento maravilloso no es posible trazar una delimitación exacta entre el héroe que no se lava y el héroe con aspecto de animal. Puede darse que el unte de barro esté relacionado con el imaginario aspecto animal, sea una especie de máscara. La muchacha, por ejemplo, no se limita a no lavarse y a ensuciarse con hollín; se unta también miel y luego se revuelca en plumas (Grimm 46). Donde la iniciación no se practica ya desde hace mucho tiempo, o ya no está vinculada a la pubertad y ha adquirido otro carácter, siguen existiendo el unte y el ensuciarse. Así, en los misterios griegos el iniciando se cubría de yeso, greda, o se rebozaba en harina o salvado. Algunos autores (Samter y otros) quieren descubrir en este hecho el deseo de hacerse irreconocibles, y en efecto, como veremos en seguida, el no ser reconocido es una característica indispensable, una condición indefectible para el regreso del héroe desde el bosque. El no lavarse es, por lo tanto, un fenómeno muy complejo, vinculado con la invisibilidad y la ceguera, con la apariencia animal y con la irreconocibilidad, y también se halla vinculado a la permanencia en las regiones de la muerte.

Citando a Radlov, Samter observa que en el momento de partir para el reino de los muertos con el alma del difunto, el chamán siberiano se mancha el rostro con hollín (215). A la luz

---

(214) Webster, *op. cit.*, p. 79.

(215) Samter, *Geburt, Hochzeit und Tod*, p. 95.

de estos materiales se puede afirmar que el disfraz del héroe, tan frecuente en el folklore, su cambio de vestido con un mendigo, etc., es un caso concreto del cambio de apariencia relacionado con la permanencia en el otro mundo.. Es extraño que en un cuento maravilloso recogido por Korguev hallemos no sólo el disfraz, sino también una interpretación de él precisamente en este sentido: «Y él marchó por su camino. Pero su vestido, como el de quien viene del otro mundo, era ya distinto y tenía escrito, en la espalda naturalmente: «Surgirás del otro mundo» (K. 10).

14. *«No sé».*

El motivo del «suciote» se halla estrechamente ligado al del «no sé». La esencia de este motivo consiste en el hecho de que el héroe llega de incógnito a su hogar (o al reino de su futura mujer) y finge no saber o no recordar nada. «El rey le pregunta: —Bien, hermano, ¿de dónde eres y cómo te llamas? —No lo sé. Durante todo el tiempo que el rey le estuvo preguntando, él siguió respondiendo: —No lo sé. No sé cómo me llamo» (Z. P. 2). O: «¿Quién eres? —No lo sé, no sé de dónde vengo, no recuerdo ni siquiera cuál es mi familia». En este último cuento al héroe le falta un dedo (Chud. 4). El caballo le aconseja: «Ve al jardín del rey, acuéstate en un surco y tápate la cara, no la enseñes (era un muchacho muy hermoso). A quien te pregunte, te diga lo que te diga, contesta siempre: «no sé» (Z. St., 242). Semejantes ejemplos son abundantes. «¿Dónde has estado, qué has visto? —No he estado en ningún sitio, no he visto nada. Por más que le preguntaban, él no se acordaba de nada» (Sm. 5). «¿Cómo te llamas, de dónde vienes? A todas las preguntas él respondía: No sé; así que se le dio el sobrenombre de «No sé» (Sm. 305). —«¿Quién eres? —No lo sé. —¿Eres un hombre? —No lo sé» (Sev. 47). Por otra parte, ni siquiera sus padres reconocen al hijo cuando regresa al hogar. «Su padre no fue capaz de reconocerle» (Chud. 1). «No se dieron cuenta de que se trataba de su hijito. Le habían perdido. Había pasado allá abajo tantos años,

iba vestido de harapos; tenía un aspecto verdaderamente malo» (Z. P. 12). Del mismo modo, un padre no reconoce a su hijo en un cuento de Vyatka (Z. V. 85).

No es preciso demostrar que también aquí tenemos el reflejo de uno de los momentos del regreso al hogar. En estas ocasiones, un ceremonial original exigía que quien volvía «hubiese olvidado» su nombre, a sus padres, su casa. Era un hombre nuevo, otro, había renacido, era un hombre muerto y resucitado con otro nombre. Por su parte, los padres aparentaban no reconocer a su hijo y si la ausencia se había prolongado por algunos años podía ocurrir que verdaderamente no le reconociesen.

15. *Calvos y cubiertos con una funda.*

Al motivo del héroe no reconocido se une el motivo de la cabeza cubierta o, al contrario, descubierta y sin pelo. En el ejemplo citado más arriba hemos hallado: «Y tápate la cara, no la muestres». A menudo, el héroe se pone en la cabeza una vejiga, una tripa o un harapo. «Entonces se sacó fuera los intestinos, cortó las tripas, las lavó bien, se hizo un sombrero y se enrrolló las tripas alrededor de las manos» (Z. P. 2, p. 16). O: «Iván, el hijo del mercader, dejó en libertad al caballo, se vistió con una piel de buey, se puso en la cabeza una vejiga y se fue a la orilla del mar» (Af. 165 a). «Ella compró tres pieles de buey. El se hizo con ellas una funda, de manera que no se veía que era un hombre, y pegó una cola de dos *savzeny* de larga» (unos 4, 268 metros) (Sev. 47).

Vemos que en estos ejemplos el héroe oculta los cabellos, esconde la cabeza por alguna razón. Es extraño que este motivo de la cabeza cubierta se halle a menudo en conexión con su antítesis, es decir, con el motivo de la cabeza descubierta, calva, pelada. Y también aparece muchas veces junto al motivo del «No sé». «Fue al carnicero, donde sacrifican a los animales, cogió una vejiga, se la puso en la cabeza. Llegó donde el rey y le pidió limosna. Y el rey le pregunta: —¿Cómo te llamas? —¡Ples! (Plesivy = calvo). —¿Cuál es tu patria? —¡Plesavniza! —¿ Y

dónde has nacido? —Soy un viajero; no sé ni siquiera de dónde vengo» (Chud. 4). Aquí el héroe, que se ha cubierto la cabeza, dice que es calvo. Al parecer, las tripas o la vejiga debían sus citar la impresión de una calvicie. Lo mismo encontramos en un cuento de los dunganos. «Eranse una vez tres nermanos... El más pequeño llevaba en la cabeza un gorrito hecho con el intestino de un carnero, y por eso le llamaban «el calvo» (216). «¿Por qué lo tapó con un pañuelo? —Porque es calvo, y sería muy feo al verlo» (Sev. 9).

Por otro lado, a los héroes del cuento maravilloso a menudo se les llama calvos. «A cualquier cosa que te pregunten, tú contesta siempre: ¡Calvo pelón! » (Z. St., 334). A la luz de los materiales ya citados, esta respuesta significa: «¿E que no ves por mi sombrero de dónde vengo y que me está prohibido hablar?». En ocasiones es justamente un calvo quien resuelve el enigma de la princesa (*Ibid.*, 481). «Este hombre calvo ha acertado mis tres adivinanzas. Aunque sea calvo me casaré con él», dice la princesa en un cuento uzbeco. «Eranse una vez siete estúpidos calvos y un desgreñado listo», así empieza un cuento mongol (217). Este «desgreñado» nos hace acordarnos del *Grindkopf* alemán, del héroe con *plica* (enfermedad de los cabellos,, extendida sobre todo en Polonia). ¿De quién se trata? ¿De dónde proviene la difusión, la persistencia del este detalle? (218).

En el rito de la iniciación no había quizá ninguna parte del cuerpo humano que no fuese objeto de alguna manipulación. Incluso las entrañas, como hemos visto, según se creía, eran extirpadas y sustituidas. La cabeza y los cabellos eran objeto de un tratamiento especial. Con el pelo se actuaba de dos maneras: o se cortaba y se quemaba o, por el contrario, se dejaba crecer, pero en este último caso se ocultaba bajo un gorro especial que no había que quitarse.

---

(216) *Cuentos de los pueblos orientales*. Ed. de la Academia de Ciencias, 1938, p. 27 (en ruso).

(217) *Ibid.*, pp. 33, 40.

(218) Ver la calvicie del profeta Eliseo en Iv, *Libro de los Reyes*, II, 23.

Hallamos testimonios al respecto en todos los continentes, pero en particular en las islas del Océano Pacífico. En las islas Salomón pueden tomar mujer únicamente los miembros de las asociaciones masculinas que tengan los cabellos largos y hayan llevado en su adolescencia, es decir, durante la pubertad, un gorro de un tipo especial, de forma cónica. Los cabellos crecen dentro de este gorrito, de tal modo que es imposible quitárselo. Nevermann dice que «No le está permitido mostrarse a las mujeres nunca sin el «gorrito», ni siquiera al principio, cuando los cabellos son aún cortos. La mujer que le viese sin gorro sería liquidada de inmediato, igual que si hubiese estado en el lugar de las reuniones de la asociación» (219). En el período que va desde el rito al matrimonio, los jóvenes son llamados allí *matazezen*. Más tarde se quitan los gorros juntamente con los cabellos (220). Por lo tanto, este gorro es la señal del futuro marido. Nevermann es de la opinión de que el crecimiento de los cabellos favorece el aumento del vigor sexual. «Creciendo los cabellos, el muchacho se convierte en hombre y mediante el uso del «gorrito nupcial» adquiere el vigor sexual» (221). Esta es una de entre las decenas de exlicaciones posibles. A los cabellos se les atribuye una fuerza; deberemos limitarnos a una simple alusión, recordando únicamente la historia de Sansón y Dalila. De los materiales citados no se deduce si el gorro estaba hecho de tripas o de vejigas, como en nuestro cuento maravilloso. Pero esta forma existía, al parecer, en Africa. «En Gambia los neocircuncisos llevan... un gorro de forma extraña, con un par de cuernos de buey» (222). Ahora comprendemos también por qué en los mitos americanos quienes han sido engullidos y eructados por la ballena salen sin cabellos del intestino de ésta. Todos estos materiales permiten constatar la existencia de un nexo genético entre el rito de la iniciación y el motivo del esposo sin cabellos o con el pelo tapado.

---

(219) Nevermann, *op. cit.*, p. 139.
(220) Cfr. Parkinson, p. 658; Loeb, p. 256.
(221) Nevermann, p. 160.
(222) Frobenius, *Geheimbünde*, p. 146.

16. *El marido en las bodas de su mujer.*

Estos detalles proporcionan algún rasgo integrador para examen del motivo del «marido en las bodas de su mujer». Pero éste se diferencia radicalmente del motivo de la «mujer en las bodas de su marido». En éste, el héroe halla a su mujer fuera de su país, regresa a su hogar, se prepara para celebrar otro matrimonio, etc. En aquél las cosas ocurren de modo distinto: el héroe está casado (o contrae matrimonio) al principio de la narración, luego se marcha, se entera de que su mujer se prepara a casarse, «quiere casarse con otro» (Sm. 135), se apresura a regresar y llega a tiempo de asistir a las bodas de su mujer.

En este caso nos encontramos con un matrimonio ya concluído antes de la iniciación; además existe la partida del marido al «bosque», su ausencia prolongada y el intento de volver a casarse de su mujer que ha permanecido en el hogar.

¿Pero no contradice esta hipótesis las modalidades de conclusión del matrimonio, según las cuales la iniciación era una de las condiciones necesarias para tomar mujer? Esta no es una contradicción, sino una forma más reciente. Con la decadencia de la costumbre, el rito se celebraba cada vez más raramente, en ocasiones a intervalos de diez años o más. Ejemplos al respecto se pueden hallar en las obras de Schurtz y de Webster. En el intervalo, los jóvenes crecían, se casaban sin esperar a la iniciación, a la que se sometían retrospectivamente; de manera que tenían lugar situaciones como la de hombres de cuarenta años que pasaban la iniciación junto a jovenes que apenas habían alcanzado la pubertad (223).

El motivo del «marido en las bodas de su mujer» ha sido estudiado por I. I. Tolstoy (224).

---

(223)W. Schmidt, "Die geheime Jünglingsweihe der Karesauinsulaner" *Anthropos*, II, 1907, *Fasc.* 6; Codrington, *op. cit.*, p. 71; Nevermann, *op. cit.*, p. 18; etc.

(224) I. I. Tolstoy, "El regreso del marido en la Odisea y en el cuento ruso", *Estudios en honor de S. F. Oldenburg*, Leningrado, 1934, páginas 509-523 (en ruso).

El profesor Tolstoy no se propone como meta indagar el origen del motivo. Pero en su trabajo ha recogido un material que permite responder a una pregunta para nosotros importantísima: ¿dónde se encuentra el marido mientras le espera su mujer? Tolstoy demuestra de manera muy convincente que el héroe «ha ido a la morada de la muerte». En un cuento maravilloso de Vyatka, la permanencia junto al espíritu silvestre dura doce años que pasan como doce días, «habitual motivo de los cuentos sobre la fugacidad del tiempo en las regiones de la muerte, donde en la conciencia del hombre un año pasa tan rápido como un día» (p. 517). En un cuento de Arcangelsk encontramos: «El lucio se tragó a Iván; le llevó a la orilla y lo escupió. E Iván se marchó» (Tolstoy, p. 517; Onc., p. 35), etc. La permanencia en el interior de un animal, como modo de iniciación, ya nos es conocida. Y hay otros detalles que llevan al mismo resultado. «El marido vuelve cambiado; ni su mujer ni sus familiares le reconocen». Tolstoy observa muy justamente: «Es digno de observación el hecho de que sólo el marido cambia de aspecto; el cuento de hadas no habla nunca de un cambio verificado en el aspecto de la mujer durante la ausencia de su marido» (p. 517).

Por último, si, como observa el profesor Tolstoy, «él regresa al hogar cubierto de pelos, desaliñado y sucio como un peregrino andrajoso» (p. 516) también en eso tenemos indicio seguro del regreso «del bosque».

17. *La prohibición de vanagloriarse.*

Con los motivos que hemos registrado no se agotan las conexiones entre el cuento maravilloso y la «gran casa». Aquí hemos escogido únicamente los casos menos hipotéticos y más evidentes. En el plano de la hipótesis puede plantearse también la cuestión de la vinculación entre el conjunto de la «casa» y algunas otras prohibiciones, en especial el motivo de la prohibición de jactarse y el de la despensa prohibida.

Quien regresa debe observar un profundo silencio respecto a todo lo que ha visto y oído. «Jobson vio a un muchacho que

había salido la noche anterior del 'vientre'. No consiguió de ningún modo hacerle abrir la boca; el muchacho tenía un dedo en los labios» (225). En este caso es sencillo reconocer el «mutismo», tan difundido en los cuentos. Como observa Frobenius, este mutismo se prolonga en ocasiones por un tiempo determinado: dura los mismos días que dure el rito.

En los cuentos alemanes, la muchacha que vuelve de la casa del bosque no habla ni ríe hasta determinado momento (Grimm, 9). También en nuestros materiales encontramos el mismo fenómeno: «Cuando el muchacho se despertó y se levantó, descubrió que no tenía lengua; no podía decir nada» (Z. P. 107).

Tal prohibición se refiere a todo lo visto y aprendido en el bosque. Su transgresión se castiga con la muerte: «Ahora entenderás todo lo que diga cualquier criatura; pero cuídate mucho de no decírselo a nadie, si lo dices morirás» (Af. 139).

En particular, la posesión de un ayudante, de un objeto encantado o de un talismán recibido en el bosque se halla rodeada de un especial y profundo misterio. Y por eso el ayudante, antes de que el héroe regrese a su hogar, le prohíbe jactarse: «Ten mucho cuidado de jactarte con nadie de que has cabalgado sobre mí. Si te vanaglorias, yo te aplastaré» (Af. 135). La forma «de haber cabalgado sobre mí» es simplemente una expresión artística para decir «de haberme poseído». «Lo que sabes, no debes contárselo a nadie; si lo cuentas, no pasarán ni dos minutos y ya estarás bien muerto» (Chud. 38). «No te jactes de mí, no te jactes de que tú y yo hemos construido la casa en una sola noche» (Af. 178). «Si te jactas de mí, no te respetaré; te comeré» (Z. P. 13).

El nexo que une estas prohibiciones con el misterio del ayudante es perfectamente evidente. Menos claras parecen, en cambio, las prohibiciones de los cuentos del tipo del «fiel servidor». «Si alguien lo escucha, o llega a saberlo, se volverá de piedra hasta las rodillas» (Af. 43). El estudio de las prohibiciones en los cuentos maravillosos podría ser el tema de una investiga-

(225) Frobenius, *Geheimbünde*, p. 146.

ción especial. En concreto sería preciso estudiar no sólo las prohibiciones, sino también su transgresión.

18. *La despensa prohibida.*

Otro motivo que está relacionado con el de la «gran casa» es el motivo de la «despensa prohibida». En el relato *La camisa milagrosa* (Af. 120 b) se cuenta que el héroe vive en un primer tiempo en el bosque, alimentándose de raíces y de bayas, luego va a una casa con los acostumbrados accesorios de las casas del bosque. Encontramos las habitaciones, la ausencia de habitantes, los cubiertos, etc. En ella viven tres hermanos con aspecto de animales: un águila, un halcón y un gorrión que pueden transformarse en audaces jóvenes; acogen al huésped «como a un verdadero hermano» y le asignan la tarea de cuidar de la mesa. El águila «le entregó las llaves, le permitió ir a cualquier parte, mirar todo; sólo le ordenó que no tocase una llave que había colgado de la pared». Naturalmente, Iván abre la despensa con la llave prohibida y ve tras la puerta un caballo. Luego se adormece y duerme durante todo un año ininterrumpidamente. La situación se repite por tres veces. Después de la tercera vez, los hermanos le regalan el caballo y él se va.

En la narración todo aparece completamente claro, y esto nos muestra que, en este caso, en la habitación prohibida se halla el futuro ayudante del héroe. El cuento es interesante también porque la transgresión de la prohibición no provoca ningún conflicto. Históricamente, era justamente eso lo que debía suceder. La prohibición inherente al ayudante estaba en vigor sólo hasta cierto momento, hasta el «sueño sin interrupción», tras lo cual lo prohibido se convertía en lícito para el iniciado.

La despensa prohibida ha sido estudiada muchas veces. Hartland admite honradamente que «el estudio de los cuentos populares no ha progresado aún lo bastante como para permitirnos el hacer remontarse estos mitos a una fuente común y explicar

su significado de manera satisfactoria» (226). Kirby da una explicación referida a las costumbres locales, basándose en el hecho de que en la habitación prohibida se encuentra a veces una mujer. Piensa que «los techos planos de las casas orientales, juntamente con la segregación de la mujer, debían crear esta situación, casi habitual en Oriente» (227). Semejante manera de abordar la cuestión es más que arriesgada.

Pero los materiales anteriormente citados nos llevan a suponer que también la despensa prohibida se remonta al conjunto de la «gran casa». Para decidir si es así o no, debemos aclarar si en esas casas existían locales prohibidos y debemos también preguntarnos qué se guardaba en ellos. Comparando los resultados obtenidos con el material del cuento, debemos preguntarnos: primero, cómo estaban preparadas y arregladas esas despensas prohibidas; segundo, qué contenían.

Pero al llegar aquí nos topamos con una dificultad: la incompleta descripción que de estas casas nos ofrece la etnología. Pero, a pesar de ello, toda una serie de detalles nos indica la presencia de semejantes locales prohibidos. Sabemos, por ejemplo, que en la isla Fidji, en el interior del recinto, había otro que encerraba el Sancta Sanctorum (*das Allerheiligste*) (228). Pero no se dice lo que contenía. Sabemos, con todo, que estos fenómenos no son privativos de la isla Fidji. Es sabido que en las casas para hombres se conservaban los objetos sagrados de la tribu, prohibidos a los no iniciados. Parkinson dice al respecto: «En un punto determinado de la isla había un lugar cuyo acceso estaba severísimamente vedado a todos los no iniciados. En el interior de aquel territorio (*district*) prohibido había doce secciones, cada una de las cuales poseía su santuario. Dos de estas casas eran tan sagradas que nadie tenía acceso a ellas ni se podía acercar. En ellas se conservaban, tallados en

---

(226) E. S. Hartland, "The Forbidden Chamber", *The Kolk-Lore Journal*, III, 1885, pp. 194-242.

(227) W. F. Kirby, "The Forbidden Doors of the Thousand and One Nights". *The Folk-Lore Journal*, V, 1887, pp. 112-124.

(228) Schurtz, *op. cit.*, p. 387.

madera, pájaros, peces, cocodrilos, tiburones, así como imágenes de hombres, del sol y de la luna» (229).

Conocemos, por tanto, la existencia de locales especiales y prohibidos, en los que hay animales esculpidos en madera. Este hecho constituye en cierto modo un puente hacia el animal ayudante que se encontraba en la despensa prohibida del cuento maravilloso. Además, en esos locales, se conservaban imágenes del sol y de la luna. Debemos fijarnos en este punto.

Boas menciona los locales secretos de las casas de reunión. Entre los kuakiutl, la iniciación tenía lugar en un local secreto especial (*secret room*) de las casas para hombres. Allí permanecía durante largo tiempo el neófito; allí, probablemente, era objeto de todas las operaciones rituales (230). «Tú te acercas a la habitación secreta, gran brujo, tú has estado dentro de esa habitación», así canta uno de los iniciados (231). Evidentemente, la permanencia en esa habitación les transformaba en brujos. Esto nos lo confirman otras noticias. Durante el rito tiene lugar en la casa una danza que el iniciado aprende a ejecutar. En la casa hay una habitación más secreta, en cuyo lado anterior está representado un cuervo. El cuervo abre el pico al que es arrojado el iniciando, y al cabo de cierto tiempo (no se precisa con más exactitud) lo devuelve (232). Esta noticia muestra que en algunos casos no nos encontramos con la cabaña y la gran casa, como vimos antes, sino con una gran casa, con un local reservado para la iniciación. Y se trata justamente de la «habitación secreta». La denominación «habitación secreta» no es totalmente apropiada: es un secreto únicamente para el neófito antes de la iniciación; después de ella deja de serlo.

Y ahora volvamos al cuento maravilloso y preguntémonos dónde se halla la despensa prohibida. Se puede constatar al respecto lo siguiente:

---

(229) Parkinson, *op. cit.*, p. 666.
(230) Boas, *Soc. Org.*, p. 613.
(231) *Ibid.*, p. 573.
(232) *Ibid.*, p. 404.

1) En la inmensa mayoría de los casos se encuentra en la «gran casa», y ya dimos antes un ejemplo de ello. Damos otro: «Los hermanos caminan, caminan, y se acercan: ven una casa grande ,grandísima». El dueño de esta casa es Voron (Cuervo, en ruso). «Les mató de inmediato a los dos, les bajó a la bodega y los enterró, les puso en alcohol, de tal modo que parecían vivos». Algunos años después llega el tercer hermano. Voron no le mata. «Escucha: —le dice— éstas son las llaves, puedes entrar en cualquier parte, pero no en la primera cuadra ni en la habitación de atrás del piso de arriba» (Sm. 11). «En el bosque se alza una casa, una casa grandísima. El entra, ve unas llaves de oro, pero una habitación está condenada» (Sm. 316). No nos es posible citar aquí todos los casos. Baste con decir que este fenómeno existe en el cuento maravilloso y que se da con muchísima frecuencia. Esto demuestra la conexión existente entre la despensa prohibida y la gran casa.

2) También en la casa de los bandidos existe la despensa prohibida. Así, por ejemplo, en un cuento del Lago Blanco, el héroe llega a la casa de los bandidos. Una anciana le esconde en un tabuco especial. El oye que le quieren comer. En el suelo ve un escotillón y lo levanta: ve un subterráneo, un subterráneo lleno de muertos (Sk. 15). Aquí, a decir verdad, no hay ninguna prohibición, pero sí una estancia especial con cuerpos de muertos. Un ejemplo interesante de tal habitación lo encontramos en un cuento de Tobolsk. La muchacha llega a casa de los bandidos. Un anciano la lleva a un subterráneo. El suelo es de cristal; hay tres celdas, la primera está llena de oro, la segunda de plata y la tercera de cadáveres. «Aquí encontrarás tu muerte» (Sm. 334). En este cuento, los bandidos tienen el rostro verde. Que la casa de los bandidos es una variedad de la gran casa, lo hemos visto ya. Por tanto, también estos ejemplos confirman la conexión del motivo de la despensa prohibida o especial con la «gran casa».

3) La despensa prohibida aparece como un motivo característico e indispensable en los cuentos del tipo de *Barbazul*. La forma que encontramos en Perrault es desconocida en el fol-

klore ruso, en el cual el esposo del bosque tiene aspecto animal. En un cuento de Vyatka, es un oso y dice: «En dos habitaciones puedes entrar, pero no en la tercera, la que está cerrada con una corteza de tilo» (Z. V. 16). Generalmente (en el cuento ruso) en la habitación prohibida hay pez hirviendo. La muchacha mete un dedo «y el dedo se le cae de la mano» (Chud. 58). El material ruso no permite deducciones seguras para expresar un juicio sobre este cuento. Pero en los materiales de Hartland y Kretschmer se pueden recoger numerosos detalles que indican la misma vinculación observada en los ejemplos que hemos citado anteriormente. Además de la falta del dedo, encontramos también el aspecto de pájaro de la heroína, el rostro manchado con hollín, los cuerpos descuartizados, la revivificación de los muertos. Característica de este cuento es también la habitación del esposo situada en la espesura del bosque. En Barbazul, Kretschmer cree reconocer al señor de la muerte.

4) El motivo de la despensa prohibida se encuentra más raramente en los cuentos del tipo de *La ciencia astuta.* En un cuento de Perm, el padre lleva a su hijo a que realice su aprendizaje en una casa habitada por un viejo de quinientos años. En la casa hay siete habitaciones; el chico no debe de entrar en la séptima, pero desobedece la prohibición (Z. P. 1). Del motivo de la ciencia astuta hemos hablado anteriormente (III, 24).

5) La despensa prohibida se encuentra a menudo en el otro mundo (Grimm, 3). En los cuentos alemanes de carácter legendario, el otro mundo es denominado sin más «cielo»; en los rusos, el héroe llega a la iglesia o a la gran casa del padrino, y sólo poco a poco descubrimos que está en la casa de Dios, que su padrino gobierna el mundo (Sm. 28). El padrino le dice: «Puedes entrar en todas las habitaciones; sólo en una no debes ni siquiera asomarte.»

Estos cinco tipos están todos manifiestamente emparentados entre sí, y de uno u otro modo se puede hacerlos remontarse al grupo de fenómenos vinculados con la gran casa. En el cielo, igual que en la casa de los bandidos, se pierde un dedo, y más a menudo se cubre el dedo de oro. La muchacha que regresa

a la tierra desde el otro mundo por haber desobedecido a una prohibición, pierde durante cierto tiempo el don del habla, etc.

Ahora bien, eso no significa aún que el motivo de la despensa prohibida, como tal, se deba remontar al conjunto de las casas del bosque. Existen formas que manifiestamente no tienen nada que ver con ese conjunto. Son las formas siguientes:

6) La despensa prohibida aparece desde el principio de la narración, en la casa paterna. El secreto de la habitación es observado hasta que fallece el padre del héroe. Cuando va a morir confía a su hijo o a un fiel servidor las llaves de todas las habitaciones, pero prohibe que se abra una, en la que luego el héroe encuentra el retrato de una mujer de extraordinaria belleza (Grimm, 6).

7) A veces, el motivo de la despensa prohibida sigue al del matrimonio; en este caso, la despensa se halla habitada por una serpiente o por Koschey. Este se marcha volando, llevándose a la mujer del héroe (Af. 94).

Hemos citado únicamente los grupos más importantes, los que aparecen más a menudo. Un estudio especial (siguiendo, sobre todo, los pasos del material ruso) podría establecer la existencia de algunos grupos más. Pero el cuadro comienza ya a aclararse. La historicidad de los últimos casos no puede probarse por ahora, y sólo queda el suponer que sean resultado de una creación artística que se exterioriza transponiendo el motivo al principio de la narración: al ver el retrato, el héroe empieza una investigación. El principio de la narración, y en particular su motivación, es una parte muy inestable. Lo mismo se puede decir de la habitación del palacio de la mujer: la transgresión de la prohibición libera a la serpiente que se lleva a la mujer, y con eso provoca la búsqueda por parte del héroe; es decir, que se crea así una complicación y una nueva trama, se crea la desaparición de la esposa y su búsqueda. Podría darse el que aquí se esconda algo más, relacionado con las prohibiciones conyugales, análogas a las que se encuentran en *Amor y Psiquis.*

Examinaremos ahora brevemente otro aspecto del problema,

el del contenido de las habitaciones. Entre el tipo de esta habitacioncilla, desde el punto de vista de su localización, y su contenido, no existe siempre una relación constante, y este aspecto debe de estudiarse en sí. Recurriendo a los materiales de Hartland resulta posible establecer una lista preliminar de lo que se encuentra en el escondrijo.

Aparte del animal-ayudante (generalmente un caballo, un perro, un águila, un cuervo) en la despensa hay serpientes encadenadas, horrores de todo tipo, cuerpos descuartizados, hombres semi-vivos (el jefe de los bandidos que no había sido muerto del todo), huesos, manos y pies amputados, sangre, una jofaina ensangrentada, un tocón con su hacha, etc. En los cuentos de tipo legendario estos horrores se transforman en torturas de los pecadores (el héroe ve a su madre en una rueda de fuego, etc.) o en torturas de la divinidad (crucificada viva). Podría ser que el fuego, el sol, la trinidad celestial que el héroe ve en ocasiones sean también antiquísimos: hemos visto que en los locales prohibidos de las casas para hombres se conservaban imágenes del sol y de la luna. Todo el resto nos es ya conocido. Ya hemos examinado la vinculación que une al rito de la iniciación con el motivo del descuartizamiento; observemos al respecto que en estos casos los descuartizados reviven frecuentemente, ya que en la despensa hay ungüentos mágicos.

Por último, un grupo especial formado por los escondrijos que contienen mujeres (bellas muchachas privadas de las alas o de los vestidos, atadas, sedientas, o simplemente bellas muchachas o un retrato). Por el momento, no es posible establecer ningún nexo directo con las casas para hombres, por falta de los correspondientes materiales etnológicos. No obstante, recordemos que según los materiales de Frazer, en las casas para hombres las mujeres vivían en locales especiales, donde no entraban los hombres. En este caso, pues, podría darse el reflejo de prohibiciones conyugales aún no analizadas completamente. Generalmente, después de haber descubierto a la mujer en la despensa prohibida, el héroe se casa con ella. La prohibición temporal de contraer matrimonio termina con la boda. Por

tanto, aun no confirmando la hipótesis de la conexión entre el motivo de los cuentos de la despensa prohibida y la institución de las casas para hombres, este caso no la contradice.

19. *Conclusión.*

Como vemos, la coincidencia entre el rito de la iniciación y la permanencia en la casa para hombres, por un lado, y lo que sucede en la cabaña del bosque y en la «gran casa», por otro, es sorprendente. ¿No sería oportuno adscribir esta analogía a nuestra exposición, más que a una analogía real? ¿No hemos escogido y presentado quizá algunas características de los ritos de iniciación con la finalidad de hacerlos análogos a los motivos del cuento maravilloso? Tal sospecha está totalmente justificada cuando la analogía resulta demasiado completa. Pero aquí la correspondencia no aparece en los detalles; concierne a la esencia misma del proceso del rito de iniciación y a sus atributos y accesorios externos.

Pero, quede esto bien claro, el cuento maravilloso y el rito no coinciden completamente. Así, por ejemplo, hay en el cuento determinadas particularidades que no se pueden explicar con el rito: entre otras, el motivo del héroe que cambia su lugar con la hija de la maga o del ogro, de manera que le alcanza a ella el golpe mortal destinado al héroe, que emprende la huida. Otro detalle inexplicable es el motivo del silencio de la muchacha, gracias al cual el héroe recobra su apariencia humana.

Por otra parte, el rito es, naturalmente, más amplio que el cuento maravilloso, y este último no lo refleja todo. Así, por ejemplo, no parece que el cuento contenga ninguna reminiscencia de la influencia política que en otros tiempos ejercieron las sociedades masculinas. Pero hay que decir que en los lugares en que ya se había ido formando la figura del jefe, las sociedades masculinas ya sólo representan un papel oficial y, en cuanto organizaciones, ya no tenían autoridad. En el cuento, además de los «hermanos» (políticamente impotentes) está tam-

bién el «rey», es decir, una situación que ha existido históricamente.

Está fuera de dudas que no todas las conexiones han sido ya puestas al descubierto, que no hemos encontrado todo. Pero sí hemos hallado la dirección en que deben proseguir las investigaciones, y estas investigaciones pueden dar resultados magníficos.

II. LOS DONANTES DE ULTRATUMBA

20. *El padre difunto.*

Hemos examinado todo el conjunto de fenómenos relacionados con la institución de la iniciación y de las casas para hombres.

Pero, naturalmente, sería inexacto pensar que esta institución sea la única base de que ha nacido el cuento maravilloso. La institución se ha extinguido, en tanto que el tema seguía formándose y el cambiado clima histórico introdujo también cambios en la vida del tema que se iba creando.

La maga es el más antiguo, pero no el único donante del cuento maravilloso. Junto con el donante varía también el objeto del don y cambian las circunstancias en que es entregado. Pero, a pesar de ello, el nexo no se ha perdido aún por completo. Esto se ve en primer lugar por el hecho de que los nuevos donantes entregan lo que daba la maga: entregan un ayudante, que ya no es un animal del bosque, sino un caballo, y el mismo don es atribuido retrospectivamente también a la maga. En segundo lugar, los nuevos donantes se hallan también vinculados al reino de la muerte y al de los antepasados.

El donante, como espíritu silvestre, se vuelve incomprensible; le sustituye un donante masculino, un antepasado. Ya hemos visto cómo la maga se halla igualmente vinculada a los antepasados totémicos, pero el antepasado totémico, en otro tiempo vinculado, como vimos, a la sucesión en línea femenina, con el paso a la sucesión masculina es sustituido por el padre, el

abuelo y el bisabuelo. Así la maga se ve sustituida por el padre difunto, el cual da al héoe el caballo, no ya en el bosque ni en la cabaña, sino desde su tumba. Por otra parte, varía también el objeto del don. La verdadera, la auténtica maga gobierna a los animales salvajes, es un reflejo de las costumbres y el régimen de la caza, y lo vemos en el cuento maravilloso: la maga llama a los lobos, los osos, los pájaros y los entrega al héroe como ayudantes. Los animales salvajes son sustituidos por otros, y en primer lugar por el animal que también en las costumbres comienza a representar un papel importantísimo en la vida del guerrero, es decir, por el caballo. Pero el caballo es menos antiguo que la maga. No es una criatura del bosque, es una criatura del campo, donde no se dispara al enemigo ocultándose tras un matorral, sino donde los héroes-guerreros se encuentran en combate al aire libre con la espada en la mano.

Se puede descubrir que entre padre e hijo hay una profunda y misteriosa conexión. El carácter misterioso de esta conexión se manifiesta en el hecho de que Iván tiene necesidad de un firme vínculo no con sus padres vivos, sino cuando están muertos o moribundos. En el cuento maravilloso, los padres vivos hacen un papel más bien desdichado; su impotencia es también lo que obliga a Iván a marcharse. En cambio, poderosísima resulta en la narración la figura del padre muerto.

El ejemplo más relevante de esta figura lo encontramos en el cuento *Sivko-Burko* (El caballo negro de cola blanca), donde leemos: «Sintiéndose morir, el padre dijo: '¡Hijitos! Cuando haya muerto, venid por turno a dormir sobre mi tumba durante tres noches seguidas', y se murió. El anciano fue enterrado. Llega la noche: le toca al hermano mayor dormir sobre la tumba, pero un poco por pereza y un poco por miedo, le dice al menor: 'Iván-Bobo ve a la tumba de padre y ponte en lugar mío. ¡Total, no tienes nada que hacer!' Iván-Bobo fue allí, y se echó a dormir sobre la tumba; a medianoche, se abrió de pronto la tumba, salió el anciano y preguntó: '¿Quién está ahí? ¿Eres mi hijo mayor? —No, papá. Soy Iván-Bobo'. El viejo le reconoce y pregunta: '¿Por qué no ha venido tu hermano ma-

yor? —Me ha mandado a mí, papá. —Bien, has tenido suerte' El anciano silbó, silbó orgullosamente: '¡Sivko-Burko, Cuervo-renegro!'. Sivko aparece a todo galope, retiembla la tierra, de sus ojos salen centellas, de sus narices una columna de humo. '¡Mira, hijo, éste es un buen caballo! ¡Y tú, caballo, sírvele como me has servido a mí!' Dicho esto, el anciano se volvió a su tumba» (Af. 105 a).

¿En qué consiste la virtud del héroe, o en qué consiste el servicio prestado al muerto? ¿Por qué entrega éste un caballo? Es claro que aquí el cuento maravilloso omite algo, que aquí falta un eslabón de la cadena y hay que reconstruirla para comprender del todo este motivo.

Se pueden formular al respecto dos hipótesis, que no se excluyen, sino que se completan recíprocamente. Ambas son confirmadas por los materiales. No se trata, claro está, del simple «estar sentado» sobre la tumba; es un acto demasiado descolorido del culto en sufragio de los difuntos para que pueda ser primordial. En este caso, el cuento maravilloso ha repudiado los ritos sacrificiales y propiciatorios que se celebraban en su origen; los ha repudiado, es cierto, pero no por completo. Así, por ejemplo, leemos en un cuento (Sm. 306): «a la muerte de su madre, a cada uno de los hermanos le tocó una vaca. Iván-Bobo cogió su vaca y la llevó al bosque, adonde estaba sepultada su madre. Llegó allí y dijo: 'Mamá, ¿te hace falta la vaca? —Sí, me hace falta —contestó la madre—, átala aquí'». Este es, manifiestamente, un caso muy arcaico. En primer lugar, aparece aún el bosque; en segundo lugar, el héroe va a la tumba de su madre, y este caso arcaico nos ha conservado incluso la finalidad de su viaje: llevar la vaca a la tumba de su madre.

A la luz de estos materiales, y de los otros que ya hemos citado, el ruego del padre se puede traducir así: «Venid a mi tumba y ofreced en ella el sacrificio debido.»

Pero con eso no está dicho ni explicado todo. ¿Por qué hay que ofrecer sacrificios al muerto? Si no se ofrece el sacrificio, o sea, si no es calmada el hambre del difunto, éste no tendrá paz y regresará como fantasma al mundo de los vivos. Esto te-

men los vivos y los muertos, en esto se basa el terror que infunden los muertos. Vemos que los hermanos mayores tienen, efectivamente, miedo de ir a la tumba, tienen temor del muerto. De ahí nace la segunda hipótesis: el estar sentados sobre la tumba es una forma de acto propiciatorio. La hipótesis se ve confirmada por algunos materiales narrativos y por otros etnológicos, muy cercanos a nuestro cuento maravilloso: «Hijitos, si muero velad tres noches en mi tumba.» El padre sale de la tumba en forma de una terrible serpiente, el héroe la mata, abre la tumba y encuentra en ella un caballo, una espada y una escopeta (233).

En el repertorio de los cuentos rusos hay casos en que no se cumple el voto del rito en sufragio del difunto, y el muerto regresa (Onv. 45): «Erase una vez un campesino que vivía en un lugar desierto; tenía dos hijitos, uno aún en la cuna, el otro de un año, y una niña de tres años. Dijo a su mujer: 'Mañana moriré, acuéstame bajo el icono e inciénsame durante tres días'. El marido murió, la mujer le incensó dos días y al tercero se olvidó de hacerlo. Y la niña de tres años fue adonde su mamá y le dijo: 'Mamita, mamita, papá está vivo otra vez, está sentado. ¿Qué dices, boba? ¿Qué está sentado? ¡Pero si está muerto!' La esposa da un vistazo: el marido está sentado en el banco y se afila los dientes con la piedra de afilar. La mujer agarró a los dos niños y se subió a la estufa, la niña se quedó en el suelo. El difunto atrapó las ropas de la cuna y se las comió y devoró también a la niña.»

En esto se basa la plegaria cristiana en sufragio del difunto. También en los cuentos maravillosos intenta siempre el difunto volver a la vida (cfr. *Viy*). En nuestro cuento maravilloso, el héroe va a menudo a la tumba a «recitar oraciones».

Al mismo resultado conducen también los materiales etnológicos. Hay que ir a «sentarse» a la tumba para obligar al difunto a volver a ella, en el caso de que salga. Este hecho se observa desde las épocas más remotas. Así, por ejemplo, Von den

---

(233) *Cuentos de los belucos*, p. 198.

Steinem cuenta que entre los indios paresos cuando muere alguien, sus parientes pasan seis días sobre su tumba, observando un ayuno rigurosísimo. «Si al cabo de esos seis días el muerto no ha regresado a la vida, cesan de velar, porque el difunto ha llegado ya al otro mundo» (234). Lo mismo ocurre en el golfo de Papúa (Nueva Guinea meridional). Allí, el yerno mayor del difunto vela la tumba durante cinco días y cinco noches. De vez en cuanto, se pone en pie, agita las manos en el aire y grita para expulsar del cadáver al espíritu del difunto. Al final del quinto días llegan los parientes. En el caso de que se crea que está aún presente el espíritu, se le expulsa gritando todos juntos (235).

El carácter propiciatorio de estas «sesiones» está claro. Partiendo de este hecho se puede suponer que también la propuesta del padre de que vayan a su tumba tiende a asegurarse la paz en el más allá.

En fin, también en el motivo del muerto que da el caballo existe una base histórica: la representación de los antepasados, los cuales son poderosos porque se hallan en el otro mundo, que es donde tienen su origen todos los principios. El vivo no intenta penetrar en el más allá, como sucede en el rito de la iniciación. El ayudante mágico es un don del difunto. Los gérmenes de esta creencia existen ya en estadios muy primitivos. En el caso de Nueva Guinea meridional, que hemos recordado, después de que el cadáver se ha descompuesto, se le extrae la calavera, se pinta, se conserva en el hogar y se le dirigen oraciones. En las islas Gilbert, los indígenas cuidan de las sepulturas, pero en ocasiones sacan los huesos y hacen con ellos anzuelos y otros instrumentos de pesca (236). Para obligar a su madre muerta a que le ayude en la pesca, el indio se acuesta sobre su

(234) K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens*, Berlín, 1894, p. 434.

(235) G. Kunov, *Origen de la religión y de la fe en un dios*, Moscú, 1919 (en ruso).

(236) Frazer, *Belief in Immortality*, III, p. 47.

tumba, y duerme y ayuna allí varios días (237). En estos casos es evidente el fundamento económico de semejantes representaciones. Basta con dar un paso más y se llega al difunto que da un objeto encantado o que ayuda directamente al vivo, como veremos a continuación en el motivo de los muertos agradecidos. En la América septentrional «al principio de la estación de caza, el cazador visita la tumba de su padre o de un tío paterno, la limpia de hierbajos y ruega, más o menos en estos términos: «He limpiado tu tumba. Mañana iré al bosque a cazar... El bosque no es un pueblo, es el lugar de la muerte. Haz que tenga éxito en la caza, o que regrese sano y salvo» (238).

Hemos analizado al padre que desde su tumba da un caballo. Pero se puede observar que él no es el único donante. Examinaremos otros casos análogos, refiriéndonos en primer lugar sólo al material del cuento maravilloso, sin trazar paralelos históricos para cada grupo por separado, y luego, en un segundo momento, intentaremos dar alguna explicación a todo el grupo de los donantes muertos.

A veces, el motivo de la entrega del medio encantado al hijo se encubre con una puesta en escena real, tomada de las costumbres. El padre deja a sus hijos una herencia. «Cuando le llegó al anciano el momento de morir, repartió el dinero entre sus hijos: al mayor le dio cien rublos, al mediano otros cien rublos, y al bobo no quería darle nada porque hubiese sido tirar el dinero» (Af. 123). Pero el bobo pide su parte, la obtiene y con ese dinero se compra un gato y un perro, que a continuación resultan ser ayudantes mágicos. De este modo, también en este caso se obtiene el ayudante mágico, aunque sea indirectamente, con la ayuda del padre moribundo.

21. *La madre difunta.*

Del mismo modo, en los cuentos maravillosos que tienen por

(237) *Zfe*, 56, 1924, p. 59.
(238) Frazer, *The Fear of the Dead*, I, p. 80.

protagonista a una muchacha, es la madre quien le entrega al ayudante. «A punto de morir la mercader, llamó a su hija, sacó una muñeca de debajo de la colcha, se la dio y dijo: Escucha, Vasiliushka. Acuérdate y cumple lo que te voy a decir. Yo me muere y junto con mi bendición materna te dejo esta muñeca; tenla siempre contigo y no se la dejes ver a nadie; y, cuando tengas algún problema, dale de comer y pídele consejo. Ella comerá y te dirá cómo solucionar el asunto» (Af. 59).

Esta figurita es el ayudante mágico de la muchacha. Muy a menudo, la madre le ayuda desde la tumba. En el cuento *La vaina de piel de cerdo* el padre se enamora de su hija y quiere casarse con ella. «Ella fue al cementerio, a la tumba de su madre, y se puso a llorar desesperadamente.» La madre le dijo: «Cómprate un vestido que esté bordado con estrellas.» La muchacha obedece, pero el padre se enamora más perdidamente aún de ella. Entonces, la madre le sugiere que pida un traje con el sol y la luna. «Mamaíta, padre está cada vez más enamorado de mí.» Ella le aconseja que se mande hacer una funda de piel de cerdo. «El padre le escupió a la cara y la echó de casa» (Af. 161 a). También en el cuento *Zoluska,* como es sabido, ayuda la madre a su hija desde la tumba.

Igualmente ,el canto de Svingare, en la *Edda*, el héroe se dirige a su madre:

¡Escúchame, madre, desde el mundo de los muertos!
Recuerda que me ordenaste venir
Al túmulo donde estás sepultada para pedirte ayuda.

Y ella da a su hijo diez conjuros.

22. *El muerto agradecido.*

Y, por último, todo muerto al que se le haga un servicio puede cumplir la misma función. En un cuento abcásico, por ejemplo, se narra cómo asiste el héroe a un funeral. «El muerto ya

había sido llevado al cementerio. Y entonces (el héroe) ve cómo algunas gentes están en torno del difunto con una cuerda atada al cuello, y a otras que habían seguido el funeral y que golpeaban al muerto con largas ramas secas.» El hijo del mercader se entera de que el difunto ha muerto sin haber pagado sus deudas, y paga a los acreedores (239). Pero esta es una racionalización indudablemente más reciente que el tratamiento del motivo. En los cuentos rusos, el héroe sepulta simplemente al difunto y con eso se gana un ayudante en la persona del muerto. Este motivo ha sido estudiado por Lilyeblad (240). Pero, con todo, las deducciones que saca no son correctas, en primer lugar, porque no existen cuentos «sobre muertos agradecidos». Lilyeblad mezcla varios tipos e intenta estudiar este material como si fuese un todo. El error se deriva del hecho de que parte de la falsa premisa de que todo motivo del cuento está vinculado originariamente a un cuento. En realidad, los motivos que tienen igual significado morfológico son en su enorme mayoría intercambiables, e intercambiables resultan también todos los donantes. Lilyeblad ha encontrado únicamente ocho cuentos rusos sobre «muertos agradecidos», pero el difunto agradecido se encuentra con mucha más frecuencia y en los diversos cuentos maravillosos. Ninguno de los casos que voy a citar es mencionado por Liyeblad, a pesar de que doy sólo una mínima parte del material realmente existente. Además, Lilyeblad se limita a la comparación de los textos y no toca en absoluto el problema de los muertos agradecidos.

En una variante del cuento de las manzanas que rejuvenecen, la maga aconseja al héroe: «Ponte en camino, príncipe Iván. Aquí hay un poblado, junto al poblado una montaña, en esta montaña hay un valiente que está por tierra como un perro; ve y pregunta a los sacerdotes si puedes sepultar a ese valiente. El posee un caballo guardado tras doce puertas de hie-

(239) *Cuentos abcásicos*, p. 151.
(240) Lilyeblad, *Die Tobiasgeschichte u. and. Märchen mit Totenhelfern*, Lund, 1927.

rro, tras doce cerraduras de cobre.» El príncipe Iván sepulta efectivamente al valiente y encarga en su honor unas fastuosas honras fúnebres. «Y el muerto le dice: Te agradezco, joven Iván, que me hayas dado una sepultura honrada y te regalo mi caballo» (Af, 104 f). Hay cuentos en los que los sepultureros se pelean, se insultan y no quieren enterrar al muerto. Este muerto se convierte luego en el ayudante del héroe (Sm. 86). En una variante de *Sivko-Burko*, en lugar del padre aparecen tres valientes. Estos héroes son los predecesores de Iván. No han conseguido subir hasta la ventana de la princesa por eso han sido decapitados. Iván les entierra y recibe como regalo tres caballos: uno de cobre, otro de plata y el tercero de oro (Sm. 9).

23. *La cabeza de muerto.*

A la misma categoría pertenecen los casos en que el héroe da sepultura a la cabeza de un valiente muerto. «Camina que te camina, tropezó con la cabeza de un muerto. La apartó de una patada y ella dijo: ¡No me hagas daño, Iván! ¡Entiérrame en la arena! » Iván entierra la cabeza en la arena y aquella le muestra donde puede encontrar las bayas encantadas que le hacen falta (Sad. 2). Este caso arroja, quizá, un poco de luz sobre la cabeza de muerto encontrada por Ruslán. En los cuentos populares no surge del suelo, sino que yace en él. «La cabeza está allí en el suelo, él se inclina hacia ella, se sienta a su lado y dice: ¿Pero qué cabeza es esta?» Entre la cabeza y Ruslán tiene lugar un curioso diálogo: «Cabeza, ¿debo acaso volverte a la vida?» Y ella le responde: «Si debo morir de nuevo, no me hagas revivir, pero si debo vivir eternamente, hazme revivir» (Sm. 220). Aquí el servicio prestado por Iván no consiste en enterrar la cabeza, sino en volverla a la vida. Y lo mismo ocurre en un cuento de los vogules (241).

En el cuento de Eruslán Lasarevic, la cabeza está siempre en el suelo. Es difícil decir cuál de las dos representaciones es

(241) *Cuentos de los vogules*, p. 87.

la primitiva. Como observa Webster (242), en las joyas antiguas se encuentran a menudo efigies de cabezas barbudas que parecen surgir del suelo. Estas cabezas vaticinan, ya que encima de ellas hay representada una figura inclinada y la boca de la cabeza aparece semiabierta. El autor las compara con la Gorgona, con las cabezas aladas de los serafines y querubines y con otros materiales, llegando a la conclusión de que simbolizan el alma del muerto, cosa probable, pero no probada del todo. En el cuento maravilloso, la cabeza es un muerto sin enterrar. Puede darse que la representación de la cabeza que surge del suelo sea la representación de un muerto intranquilo que se asoma para levantarse o en busca de alguien que le entierre. El muerto sepultado y agradecido se convierte en un donante que entrega una espada, un caballo, varitas mágicas, etc., o en un consejero que indica al héroe el camino, o se convierte él mismo en un ayudante. Así ocurre con la cabeza de Mimir en la *Edda*. Los Vanos han matado a Mimir y han enviado su cabeza a los dioses. Pero Odín la ha preservado de la destrucción mediante un hechizo y le ha concedido el habla. Desde entonces ha tomado consejo de ella en muchas ocasiones. Este caso sirve de puente para explicar la costumbre de conservar las cabezas o las calaveras. La calavera se adornaba con dibujos, se pintaba y se tenía en casa. Naturalmente, esta calavera o esta cabeza representaban al difunto. Quien tenía en su poder la cabeza tenía en su poder a todo el ser: el muerto se veía obligado a ayudar a los vivos.

Esto explica por qué ciertos pueblos, por ejemplo los dakai, intentan apoderarse sobre todo de las cabezas, ya que, como dice Burger, «creen que las almas de los hombres cuyas cabezas poseen deben defenderles en vida y obedecerles en el otro mundo» (243). Pero esta forma violenta cede su puesto bien pronto a otras formas de construcción. Se puede obligar al muerto a

---

(242) Waser, *Charon*, *ARW*, I, 1898, pp. 152-182.

(243) F. Burger, *Unter den Kannibalen der Südsee*, Dresde, 1923, página 39.

servir realizando todos los actos precisos. En las leyendas de la Melanesia encontramos un caso curioso en el que se funden a un mismo tiempo la imagen de la maga, el muerto y la cabeza. El héroe huye, descubre una cabaña y entra en ella. En la cabaña ve dos cadáveres. Coge las calaveras, las lava y las somete a otras manipulaciones. Las calaveras le aconsejan que vaya en una dirección determinada: es decir, que, igual que la maga, le indican el camino (244). También en el cuento ruso encontramos una cabeza humana que cumple el mismo oficio (Chud. 13).

24. *Conclusión.*

Hemos constatado la presencia en el cuento maravilloso de una categoría determinada de personajes que hemos denominado donantes. Entre ellos se puede distinguir un grupo especial, el de los muertos. Forman parte de ellos la maga, los padres difuntos, el muerto y la cabeza. Funcionalmente, se hallan todos emparentados entre sí. Pero no sólo son equivalentes morfológicamente, también están ligados históricamente. La maga ya se nos ha aparecido como señora de los elementos, dueña de las fuerzas necesarias al hombre. Más allá de estas fuerzas encarnadas en los objetos, se baja a la región de las tinieblas. Estas representaciones se ocultan en los ritos y de ellas se deriva el tema.

Aquí nos encontramos con el estrato más antiguo. La entrega del objeto encantado por parte de la maga no está motivada exteriormente por nada, como vimos. En el rito, el objeto constituye la finalidad; todo el rito se lleva a cabo justamente para conseguir ese objeto. En época posterior, la función misma se conserva, se conservan algunas de las circunstancias que la acompañan, pero varía el personaje donante, y se introducen motivaciones que corresponden a tales cambios. Hemos visto que la maga se halla relacionada con el reino de los muertos. Con el surgimiento de la agricultura y de la sucesión masculina

(244) L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, p. 208.

de la estirpe, con la aparición de la propiedad y de su transmisión hereditaria, aparece el antepasado-masculino y nace el culto a los antepasados. Así aparece el padre-donante, el padre-antepasado, que en forma embrionaría existía también en épocas anteriores.

El carácter de la ayuda prestada puede variar con la evolución histórica de los pueblos. Entre los wedda, los hombres se dirigen al padre-donante cuando salen a cazar (245). Entre los pueblos agricultores, los antepasados conceden la fertilidad: están en el interior de la tierra y, desde allí, mandan hacia arriba los frutos del suelo (246). En época de guerra, ayudan interviniendo en la batalla (247). Como hace notar Rohde, este culto a los muertos se mantiene especialmente durante largo tiempo porque los muertos son deidades cercanas y queridas, más fáciles de tratar que las omnipotentes deidades oficiales (248) Su culto es mínimo y práctico. Así resulta comprensible que el indio que va a salir de pesca vaya primero a tumbarse en la sepultura de su madre y duerma y ayune durante varios días, igual que Zoluska, que va a la tumba de su madre cuando le sucede alguna desgracia y, según algunas variantes, la baña con sus lágrimas o, según otras, la rocía de agua, es decir, que lleva a cabo una aspersión.

No podemos, desde luego, entrar en la esencia del fenómeno del culto a los antepasados; únicamente podemos observar su conexión con el cuento maravilloso. Con la aparición del antepasado en el culto, éste entra a formar parte del tema, y el acto del culto motiva la ayuda prestada. El padre que da a Sivko-Burko es también, en esencia, un muerto agradecido, pero el carácter del servicio que le ha sido prestado no se deriva claramente del cuento, sino de los materiales comparados no pertenecientes al cuento. La maga es un donante-interrogador; se-

---

(245) C. G. Seligmann, *The Veddas*, Cambridge, 1911, p. 131.

(246) A. Dieterich, *Mutter Erde*, 3.ª ed., al cuidado de E. Fehrle, Leipzig, 1925.

(247) Rohde, *Psyche*, I, pp. 195-196.

(248) *Ibíd.*, p. 184.

ría extraño llamarla agradecida, si bien se pueden encontrar e indicar casos en los que el héroe le presta un servicio. El padre que da a Sivko se presenta también como interrogador, recompensa al héroe porque ha superado la prueba y no porque le haya prestado un servicio. En este caso, el servicio resultará ya implícito para el historiador y para el estudioso, pero no para el oyente. Con ello, este motivo nos muestra que es muy antiguo, si bien posterior a la maga.

Con la decadencia del culto a los antepasados, desaparece el padre y queda el muerto como tal. El interrogatorio desaparece por completo y el servicio prestado pasa a primer plano. Así nace la imagen del «muerto agradecido» que, justo igual que el padre y que la maga, da un caballo de oro u otro medio encantado. Este es el caso menos antiguo de todo el grupo.

III. Los donantes-ayudantes

25. *Los animales agradecidos.*

A la luz de estas consideraciones se llega a comprender también otro tipo de donantes, el de los animales agradecidos.

Se trata de un personaje combinado. Los animales agradecidos aparecen en el cuento como donantes y actúan como tales poniéndose a disposición del héroe o dándole la fórmula para que les llame. Todos saben cómo ocurre que el héroe, extraviado en el bosque, afligido por el hambre, ve a un cangrejo, un erizo o un pájaro y va a disparar para matarlo y comérselo cuando le suplica que le perdone. «De repente sale volando un gavilán; Iván le apunta: ¡Gavilán mío, te mataré y te comeré bien crudito! —No me comas, Iván. Cuando llegue el momento te seré útil» (Af. 92). La fórmula «no me comas», «no comas lo que te saldrá al encuentro» (Af. 103 a), etc., refleja la prohibición de comer un animal que puede convertirse en ayudante. No siempre quiere el héroe comerse al animal; en ocasiones le presta un servicio: los pajaritos están totalmente empapados por la lluvia, la ballena ha quedado varada; el héroe les socorre y los

animales se convierten en sus ayudantes invisibles. Es lícito suponer que esta forma, la forma de la compasión por un animal, es menos antigua. El cuento, en general, no conoce el sentimiento de la compasión. Si el héroe deja libre a un animal, no es por compasión, sino porque se comporta de acuerdo con ciertas relaciones contractuales. Esto resulta evidente, sobre todo, en los casos en que el animal queda apresado en la red o en la trampa o en la caldera del héroe, cuando éste no le dispara después de haberle tenido apuntado, pero le agarra como en el cuento del pescador y del pescadito o en el de Emelya el bobo. Emelya duda largo rato, entre él y el lucio se entabla un diálogo. Emelya no le cree al lucio, no quiere dejarle libre, y sólo cuando llegan solos a la casa los calderos llenos de agua, se persuade Emelya de las ventajas del asunto y deja en libertad al lucio (Af. 100).

Se puede demostrar que el lucio u otros animales perdonados y no comidos por Iván no son otra cosa que animales-antepasados, animales que no se pueden comer y que ayudan porque son antepasados totémicos. «A la muerte del hombre —dice Ankermann— su alma pasa a un individuo de la estirpe totémica que está naciendo en ese momento, y viceversa, el alma de un animal totémico que muere pasa a un recién nacido de la familia que lleva su nombre. Por este motivo no se debe matar a un animal ni comérselo, porque si se hiciese se mataría y comería a un pariente» (249).

Con el paso a la vida sedentaria y a la agricultura, esta singular fe totémica adopta una forma distinta. La solidaridad entre hombre y animal es sustituida por la amistad, la cual, por lo demás, se basa en una especie de contrato. Respecto a la extinción del totemismo, dice Ankermann (250): «En muchas otras tribus domina la concepción según la cual entre el hombre y el animal existe una relación de amistad, que se exterioriza en la piedad y en la ayuda mutuas. El origen de estas relaciones se

(249) B. Ankermann, *Die Verbreitung und Formen des Totemismus in Afrika*, *ZfE*, 47, 1915, pp. 114-180.
(250) *Ibíd.*, p. 112.

atribuye al fundador de la tribu y se explica generalmente diciendo que, antiguamente, en un momento de extrema necesidad, este fundador fue ayudado por un animal de raza sagrada o fue salvado por éste del peligro. Este tema constituye el argumento de leyendas conocidas universalmente: el progenitor de la estirpe se pierde en el bosque, va a morir de hambre o de sed y entonces un animal le guía a una fuente o le indica el camino de regreso al hogar; o huye perseguido por los enemigos, pero topa con un gran río y un gran pez le transporta a la otra orilla», etc.

Si examinamos este material, que se halla muy próximo a nuestros cuentos pero que representa cierto estadio religioso, nos parece bastante probable que también el animal-agradecido sea un antepasado; sólo falta el momento de la piedad, ya que a un totemista no se le podía ni siquiera ocurrir la idea de matar a su totem. Mientras existió el totemismo, la prohibición «no comer este pez» era pronunciada por los hombres, pero más tarde se transformó en la súplica de ser perdonado, atribuida al propio animal. Esto se observa, por ejemplo, en una leyenda mejicana: el lagarto suplica «¡No me aplastes!» y señala al héroe el lugar donde está su padre muerto (251). Nosotros comprendemos por qué actúa de ese modo: se halla en relaciones muy estrechas con el mundo de los antepasados fallecidos. Y si el lagarto indica al héroe a su padre humano y no el de la estirpe animal totémica, se debe a que en aquel pueblo el totemismo está extinguiéndose y los antepasados humanos han adquirido ya una realidad propia también en el mito, pero la vinculación con el antepasado-animal no ha desaparecido aún. Al parecer, esta evolución presenta aproximadamente los mismos caracteres en todo el mundo. Así, por ejemplo, en un cuento zulú, una fiera que ha sido capturada conoce a todos los antepasados del héroe: «La fiera comenzó a hablar y dijo: Hijo de fulano, que fue hijo de fulano, hijo a su vez de fulano. Y repitió los apodos de

(251) Krickeberg, *Märchen der Azteken*, p. 195.

sus abuelos y contó hasta diez, que el propio hombre no conocía» (252).

Por lo demás, la conexión entre los animales agradecidos y el antepasado humano se ha conservado incluso en el cuento europeo de nuestra época. En el cuento *Burenuska* (Af. 56), la madrastra ordena degollar a la vaca de la hijastra. La vaca dice: «Pero tú, bonita muchacha, no comas de mi carne.» En muchas variantes, esta vaca no es otra que la fallecida madre de la muchacha; si comiese la carne de la vaca, la muchacha se alimentaría con un pedazo del cuerpo de su madre. Se puede objetar que en este caso la vaca no es un animal agradecido. Pero también los animales agradecidos, en el sentido limitado de esta denominación, son a menudo parientes del héroe. Es, desde luego, cierto que en el cuento ruso de nuestra época un animal no puede decir: «No me comas porque soy tu hermano.» Por eso, esta situación ha experimentado una transposición de sentido: el animal agradecido no es el hermano o el padre del héroe, sino que se convierte en eso: «No me comas y seremos hermanos», dice el cuervo en un texto yacuto (Z. St. 475). Lo que cuenta mucho más es el hecho de que el héroe y el animal agradecido se convierten no ya en hermanos (como por otra parte sucede muy a menudo en los cuentos de valientes caballeros, etc.), sino en padre e hijo: «Tú serás mi padre y yo seré tu hijo» (Onc 16). «Y él cogió a un ciempiés y le dijo: «Sé mi hijo» (Af. 109). La fórmula «no me comas y seremos hermanos» debe de entenderse en la perspectiva histórica como una transposición de sentido de «no me comas porque somos hermanos». El vínculo con los antepasados totémicos se comprueba por otro lado más: por el hecho de que el animal agradecido es un rey de animales (yo soy el rey de los cangrejos, etc.) o, para expresarnos etnológicamente, es un dueño. De esto hablamos anteriormente a propósito de la maga-dueña. Por otra parte, hay otra circunstancia probatoria: a veces el animal agradecido es acogido en el hogar y

(252) *Cuentos zulúes*, p. 211.

alimentado. Examinaremos este caso más adelante, en el capítulo sobre los ayudantes.

A las mismas deducciones a que ha llegado Ackerman con los materiales africanos, llega también D. K. Zelenin utilizando los materiales siberianos. Pero estos últimos materiales son más difíciles que los africanos, pues en Siberia el totemismo ya no existe directamente; sólo quedan sus huellas, en tanto que en Africa es aún un fenómeno vivo. La vinculación entre nuestro motivo y el totemismo es tan evidente para D. K. Zelenin que no cree necesario ni comprobarla. «Entre las leyendas en que el animal-totem es presentado como un ser benéfico para el hombre, debemos considerar las más antiguas, las que tratan de animales agradecidos», dice Zelenin (253). También en estas leyendas descubre él la presencia de esas relaciones contractuales que hemos observado en el cuento maravilloso. «Desde nuestro punto de vista, estas narraciones son especialmente interesantes, en cuanto esbozan las relaciones contractuales de alianza entre hombres y animales, que nosotros consideramos como núcleo del totemismo» (254).

Todas estas analogías muestran en qué grupo de fenómenos deben de incluirse los animales agradecidos, y muestran igualmente que Cosquin se equivoca al considerar este fenómeno como «una idea puramente india» (255).

26. *Frente-de-cobre.*

Como variedad de los animales agradecidos puede ser considerada la figura que en los cuentos maravillosos es llamada a veces «frente-de-cobre», «monstruo silvestre», etc. «Frente-de-cobre» es un ser monstruoso que se halla preso en la corte del rey.

---

(253) *El culto de los ongones,* p. 233.
(254) *Ibid.,* p. 235.
(255) Cosquin, *Etudes folkloriques,* París, 1922, p. 25; Saintyves, *Contes de Perrault,* p. 31.

Pide al príncipe que le ponga en libertad: «Déjame marchar, te seré útil» (Sm. 159). «Hijo de rey, déjame marchar y yo te seré útil» (Af. 67 a). «Déjame marchar y tendrás todo lo que desees» (Onc. 150). Este personaje pertenece a la categoría de los donantes. La fórmula «te seré útil» corresponde exactamente a las palabras de los animales agradecidos. El héroe le pone en libertad y en un segundo momento el mismo prisionero liberado o sus hijas le dan el pañuelo-que-se-llena-por-sí-solo (Chud. III, 44), plumas o cítaras encantadas (Chud. 115), o Frente-de-cobre le da la fuerza o el agua de la vida (Af. 68), un caballo, etc., o, finalmente, se pone a disposición del héroe y se convierte en su ayudante; basta con nombrarle y llamarle para que aparezca.

Tras haber establecido el parentesco entre los animales agradecidos y «Frente-de-cobre», vamos a examinar esta figura con más atención.

¿Cómo se presenta en el cuento maravilloso? El caso más completo lo tenemos en Afanasiev. El cuento comienza narrando la historia de un rey ávido de ganancias y glotón. «Su avaricia no le dejaba un momento de reposo, no cesaba jamás de aumentar sus ganancias ni de imponer nuevos tributos. Un día vino a un anciano con cibelinas, martas, castores y lobos. 'Détente, anciano. ¿De dónde vienes? —He nacido en el pueblo de Tal, pero ahora me hallo al servicio del hombrecillo silvestre. —¿Y cómo consigues coger tantos animales? —Bueno, es que el hombrecillo silvestre pone trampas, y los animales son bobos y caen en ellas. —Escucha, anciano, te daré tanto vino y tanto dinero: déjame ver dónde ponéis las trampas'. El anciano se dejó convencer y le indicó el sitio. El rey hizo capturar inmediatamente al hombrecillo silvestre y le encerró en una columna de hierro, luego puso las trampas en sus vedadas» (Af. 67 a).

Luego, el tema se desarrolla generalmente del siguiente modo: el prisionero suplica al príncipe que le ponga en libertad, éste se apodera de las llaves y libera al prisionero, que se convierte en su ayudante o le da uno.

La versión de Afanasiev muestra claramente de qué manera

se inserta este personaje en la acción: es encontrado casualmente en el bosque, donde cae prisionero.

Pero esta misma versión muestra algo más: quien tiene preso al hombre silvestre quiere apoderarse de su poder sobre las fieras del bosque. Para nosotros resulta importante constatar que en otras versiones el hombre silvestre es zoomorfo. Estando de caza, «el hijo menor encontró un pájaro que se había caído del nido; lo llevó a su casa, lo ató con doce cadenas y le encerró con doce cerraduras» (Sm. 303). Este pájaro es alimentado igual que en ciertas ocasiones se alimenta al animal agradecido que ha sido llevado al hogar. Hemos constatado ya anteriormente el vínculo que une a los animales agradecidos con los totémicos. El parentesco del demonio silvestre con los animales agradecidos nos autoriza a suponer que también el hombre silvestre es un animal antropomorfizado que confiere a quien le tiene en sus manos el poder sobre los animales de caza. Sabemos que el animal totémico es a menudo «capturado y mantenido en un local aparte» (256).

En su aspecto humano, esta figura forma parte de muchísimos y variadísimos mitos. El cuento maravilloso demuestra que Bolte no se engañaba al plantear la hipótesis de que «el motivo por el que el rey ordena encadenar al ser demoníaco consistía probablemente en su origen en el deseo de servirse de su ciencia profética» (B. P. III, p. 106). Bolte se equivocaba sólo en una cosa: no se trata de ciencia sino de poder, y este deseo reflejaba en su origen intereses puramente venatorios. Al citar las fuentes, Bolte observa que Midas ordenó la captura del silfo, Nume la del demonio silvestre Fauno, Salomón de Asmodeo, Rodarco del hombre del bosque Merlín, etc.

Tal es la naturaleza más antigua y venatoria de este ser. Nosotros observamos que, funcionalmente, el silfo corresponde a la maga: entrega el medio encantado. Es una criatura sil-

---

(256) Charusin en *Etnología*, IV, pp. 76-77, 151.

vestre igual que la maga. Como los animales agradecidos, pide que se le perdone, es apresado y alimentado. Todos estos caracteres muestran claramente su origen. Es señor del bosque. Teóricamente, se impone el postulado de su parentesco con el brujo-mentor, con el sabio. El material folklórico de nuestra época no lo prueba, pero los materiales clásicos, estudiados por I. I. Tolstoy (257), lo demuestran claramente «Frente-de-cobre» corresponde al silfo del mundo clásico. «La caza del silfo se organiza en tal caso con la finalidad de obligarle a algo: se le quiere obligar a conceder la riqueza al hombre, a revelar el significado de la vida humana, a dar a conocer los misterios de la creación, a entonar un canto maravilloso» (258). El cuento maravilloso añade algo más antiguo y primario: el poder sobre el mundo animal. Es el hombre silvestre quien entrega el medio encantado. En eso resulta el cuento maravilloso más arcaico que el mito. Pero el mito griego nos ha transmitido un elemento que el cuento maravilloso no ha transmitido: el silfo revela a los hombres los secretos de la creación y les canta «canciones maravillosas». Cuando examinemos el cuento maravilloso como conjunto, veremos que en los mitos americanos un animal misterioso, señor de las fieras, descubre al héroe en el bosque los misterios del mundo, le enseña bailes y cantos, así como dibujos sagrados. Por lo tanto, el silfo clásico se transforma ante nosotros en sabio-mentor. Y como tal le encontramos también en la Edad Media, en la figura de Asmodeo y de otros personajes equivalentes a él. «El posee una profunda ciencia misteriosa, que ha aprendido en las altas escuelas de la tierra y del firmamento» (259).

Este ser puramente silvestre vive hasta la aparición de la agricultura y se encuentra en oposición a la religión agraria.

---

(257) I. I. Tolstoy, *El silfo encadenado y puesto en libertad. Estudios en memoria de N. Ia. Marr*, 1938, pp. 441-457 (en ruso).

(258) *Ibíd.*, p. 443.

(259) Veselovskiy, *Cuentos eslavos sobre Salomón y Kitovrás* (en ruso), *Obras*, vol. VIII, 1, 1921, p. 145.

Desde ese momento se empieza a considerarle de una manera nueva, como a un monstruo silvestre, peligroso, terrible, enorme, torpe. Son siempre campesinos quienes le capturan. El bosque es vencido por los campos y los huertos. El silfo es vencido por el vino, pero se convierte en enemigo y destructor de los campos: arruina y devasta los sembrados.

Los seres semejantes al silfo o al hombre silvestre son a menudo emborrachados y hechos prisioneros. En un cuento ruso podemos leer: «El jardinero pidió tres cubos de vino fuerte y tres barreños de miel dulce; cogió un barreño, mezcló el vino con la miel y lo puso bajo el manzano; luego se fue a dormir. De pronto se oye un estruendo en el jardín... se trata de un monstruo que vuela; se aproxima, ve el barreño... baja, se emborracha con el vino y se queda dormido allí, como muerto» (Af. 67 b, V). Esto coincide exactamente con el material de la antigüedad clásica y de la Edad Media. En Máximo de Tiro, «un pobre frigio hambriento consiguió capturar a un sátiro; en la fuente adonde iba a beber todos los días el sátiro, el astuto frigio mezcló vino al agua» (260). Este frigio es un campesino. En el texto se mencionan «su tierra, los árboles, el campo, el prado y las flores que hay en su campo». También en Ovidio es apresado el sátiro mientras está bebido. Tolstoy observa el carácter rústico de este tema en la antigüedad clásica. La captura gracias a la embriaguez se halla difundida también en la Edad Media, y se pueden encontrar muchos ejemplos en la obra de Veselovskiy.

El personaje en sí empieza ahora a aparecer con claridad, si bien hipotética y brevemente. Pero por ahora su denominación no resulta del todo clara. Se le llama «frente-de-cobre», «el hombrecillo de las manos de hierro, de la cabeza de hierro colado y el resto de cobre», «el ladrón de hierro», etc. Aparte de su denominación, no tiene ninguna vinculación con los metales. En sus observaciones, Afanasiev cree descubrir en él al guardián de los tesoros. Sería más correcto suponer que

---

(260) I. I. Tolstoy, *op. cit.*, p. 441.

el epíteto «de cobre» es un sinónimo de amarillo, y que no se refiere a la sustancia sino a su color. El color cúprico o amarillo es una variedad del dorado. Y efectivamente hay cuentos en que este monstruo silvestre aparece de color del oro. Así, por ejemplo, en un cuento de Pinega es «un hombre dorado, un viejo altísimo» (Sev. 91). Del color del oro aparece también en un texto manuscrito del archivo folklórico de la Academia de Ciencias de Leningrado (recopilación Kolesnizka, en curso de publicación). En el cuento es interesante otra cosa: al contacto con el monstruo silvestre se vuelve de oro la cabeza del príncipe que le pone en libertad. «Y él le acarició la cabeza. Y los cabellos del príncipe Iván se volvieron de oro» (Sev. 91).

Si se considera este caso sólo funcionalmente, se obtiene lo siguiente: el contacto del hombre silvestre transforma en oro o dora el objeto tocado. En el folklore ruso esto aparece rara vez, pero en la antigüedad clásica encontramos algo análogo: al hombre que le ha capturado, el silfo le hace un regalo insidioso: todo lo que toca Midas se transforma en oro. Según I. I. Tolstoy, ésta es una forma menos antigua. Efectivamente, aquí el oro figura como un valor material, mientras que en su origen representaba un valor de otro tipo. Nosotros hemos dejado aparte la cuestión del oro y del color dorado en el cuento y lo examinaremos en otro capítulo, donde veremos que el oro no procede del metal, sino del fuego. Teóricamente, se impone el postulado de una vinculación entre nuestro hombre silvestre y el fuego. En los cuentos rusos, este vínculo no se puede observar directamente: pero notamos la sorprendente semejanza de este personaje y de todas sus circunstancias con la leyenda del herrero Wiland. Wiland vive en la espesura del bosque, sale a cazar y forja mallas para las corazas. Pero el rey Nidgod le captura, le ata y le corta los tendones de los pies (cfr. la cojera de Efesto) y Wiland trabaja para el rey. Así como en la versión narrativa él da al rey el poder sobre el arte de la caza, aquí aparece como la personificación mítica del arte del herrero. En el cuento, Wi-

land es liberado por el hijo del rey; en la leyenda, mata a los principitos, con los ojos y con las calaveras forja joyas (o sea que, a la luz de los materiales comparados, les arroja al fuego y echa los cadáveres debajo de la fragua) y se va volando, con unas alas que se ha fabricado él mismo. En los cuentos rusos, el papel de Frente-de-cobre lo representa en ocasiones un pájaro, y en particular el pájaro-de-fuego.

A este respecto, nos acordamos de la leyenda griega de Talus, el hombre de bronce de la isla de Creta, que apretaba contra su pecho a los extranjeros y saltaba con ellos al fuego (261). Existen tradiciones que le representan como un ternero o un buey, es decir como un animal. En el cuento ruso, el hombre de bronce (de cobre) actúa exactamente como la maga. Y si comparamos con lo anterior el hecho de que Talus resulta paralelo al Minotauro, que aniquila a los jóvenes y a las muchachas y no sólo a los forasteros, vemos que el fuego del broncíneo Talus está relacionado con el fuego del hombre silvestre y con la estufa de la maga que quema a los niños, así como con la fragua de Wiland, donde éste arroja a los hijos del rey. Pero es sólo un aspecto de esta extraña figura.

Hemos visto que en el cuento la aparición de Frente-de-cobre no está motivada. Se lo encuentran por casualidad en el bosque, mientras están cazando. Esta casualidad, esta falta de motivación es señal de remota antigüedad; el encuentro con la maga no aparece tampoco motivado externamente por nada. Por el hombre contemporáneo, por el narrador contemporáneo, esta falta de motivación es sentida como una laguna, que debe de llenarse, y al efecto utilizar en ocasiones el cuento motivos también extraordinariamente arcaicos, relacionándolos entre sí y justificando unos con otros. El monstruo silvestre no es encontrado siempre por casualidad. El cuento comienza con la narración acerca de un campo que se siembra o de un huerto que se planta. Por la noche aparece un extraño

---

(261) J. Frazer, *The golden Bough, P. V., Spirits of the Corn and the Wild*, I., pp. 50 ss.

ladrón que destroza el huerto o los sembrados. Se le apresa y se descubre que el ladrón es un pájaro o el viejecillo de cobre que es hecho prisionero y mantenido en la corte. En otras palabras, al motivo de Frente-de-cobre se añade el de los daños causados a los sembrados.

Este último es un motivo agrario y, por consiguiente, posterior a Frente-de-cobre, y ambos motivos se entrecruzan. Pero no es únicamente Frente-de-cobre quien estropea y destruye, hay más personajes que hacen otro tanto: la mula encantada, el pájaro-de-fuego, o un ladrón vulgar y corriente, etc. Por otra parte, no siempre entra Frente-de-cobre en la narración a través de la devastación de los sembrados (aunque sí ocurre así en la mayor parte de los casos).

Examinaremos el motivo de los daños a los sembrados independientemente de quien sea su autor, y veremos a continuación si la conexión entre este motivo y la figura del monstruo silvestre es casual o no. Citemos algunos ejemplos: «Un campesino se puso a sembrar guisantes y no se sabe quién cogió la costumbre de estropearle las plantas.» Manda a sus hijos a montar guardia: «¿Quién es el que nos pisa los guisantes?» (Af. 67 b). «Un campesino sembró el trigo, pero todas las noches llegaba alguien y se lo pisaba» (Chud. 115). Lo mismo ocurre con las manzanas. A veces no se trata de manzanas normales, del mismo modo que el ladrón no es un ladrón corriente. En Smirnov (159), el hijo del rey pide que le compren un manzano que dé manzanas de oro. Lo compran, lo plantan y lo cuidan, pero de pronto empiezan a notar que alguien roba las manzanas. En otra variante, «Nevidim (Invisible) empezó a volar por las noches y una noche rompió algunos árboles» (Sm. 181). En algunos casos se trata del jardín predilecto y reservado del rey (Af. 67, b, var.). En un caso, el campesino y sus hijos siembran el grano, pero «en vez de reverdecer, todo el campo brilló de piedras preciosas» (Ibíd., var. 2).

¿Qué es este campo o este huerto extraño sobre el que vuela por las noches un pájaro u otro «Invisible»?

Es indudable que se trata de una tradición agraria. Entre los ritos agrarios existe el siguiente (262): en la isla de Celebes, antes de ponerse a sembrar, los indígenas informan a los espíritus de la tierra y a los de los árboles de que los hombres van a comenzar las labores de la tierra. Entonces, a través del sacerdote, los espíritus hacen saber qué sacrificios les deben ser ofrecidos. Todo trabajo que vaya a hacerse debe realizarse primero en un pequeño espacio reservado a los muertos. Se hacen así dos jardincillos, uno por la mañana temprano, para que los pájaros del arroz *(Reisvögel)*, en los que renacen las almas de los difuntos, no tengan luego que comerse el arroz, y otro a la caída del sol, para proteger así a las plantas de los ratones, en los que igualmente reencarnan los difuntos.

Podemos suponer que el campo sobre el que vuela el pájaro fuese en la antigüedad el destinado especialmente a los antepasados difuntos. Atrayendo a los muertos que se posaban en él, debía apartarles del campo de los hombres vivos. En los cuentos se trata de un campo algo distinto de lo normal, es un jardín «reservado», o un campo donde crecen perlas, etc. En los comienzos de la agricultura, el hombre debía ciertamente temer para sus tierras la acción de los muertos, habitantes del bosque, y especialmente durante la época del desmonte, cuando el bosque era destruido para hacer de él un campo. Esto es lo que dice Frazer al respecto: «Antes de plantar el *taro* en un lugar que ha sido limpiado recientemente, ruegan a los espíritus de los difuntos en estos términos: No vengáis tan a menudo a los campos, quedaos en el bosque. Haced que vivan bien los hombres que nos han ayudado a la limpieza. Haced que prospere el *taro* de cada uno de nosotros», etc. (263). Aquí todo resulta característico, tanto el quererse excusar por la limpieza del terreno como el presentar a todos como «ayudantes» en vez de como ver-

---

(262) *ARW*, XXX, p. 373.
(263) Frazer, *The fear of the Dead*, I., p. 83.

daderos taladores, etc. ¿De quién se tiene miedo en estos casos? ¿Quién podría salir volando del bosque y estropear los sembrados para vengarse por la destrucción de la maleza? Nosotros ya sabemos que se trata de seres silvestres. Son esos mismos misteriosos, poderosos y sabios animales salvajes-antepasados, ya antropomorfizados, pero aún con apariencia animal, a los que es preciso apiadar, pero que también pueden ser capturados, con un poco de suerte, para apropiarse de su fuerza y de su sabiduría.

También el sacrificio podía resultar un medio de distracción. Frazer observa que, cuando siembran un campo, los indígenas colocan cañas de azúcar, maíz, arroz, etc., para «hacer que los espíritus no estropeen la cosecha» (264). En el cuento, naturalmente, no se ofrecen sacrificios. Pero en el mito griego esta conexión aparece aún con claridad: el jabalí calidonio devasta los sembrados porque no se le han ofrecido sacrificios. El rey de Calidón ofrece a todos los dioses las primicias de la cosecha: a Deméter le ofrece los frutos del campo, a Dionisos la uva, a Atenea la mantequilla, etc. Pero a Artemisa no le ofrece nada y ella manda al jabalí devorador que estropea y arruina campos y huertos.

Pero este caso presenta además otra analogía con el cuento maravilloso. Artemisa es una criatura silvestre, como Frente-de-cobre. Este vive en la espesura del bosque, es señor y protector de la caza. Pero con la aparición de la agricultura su autoridad y su poder decaen. Es emborrachado y hecho prisionero; la forma de su apresamiento ha sido tomada en préstamo a las formas de apresamiento del animal totémico, y corresponde a ellas tanto por su contenido como por su sentido: se quiere obtener de él con amenazas una caza préspera de cibelinas, martas y lobos, adueñándose del poder que tiene sobre estos animales.

¿Pero dónde está la conexión con el motivo del daño a los sembrados? Si es correcto que los muertos vuelan sobre

(264) *Ibid.*, p. 85.

los campos, también el demonio silvestre de este tipo puede ser una criatura llegada al bosque desde el reino de los muertos. Siguiendo al hombre silvestre que ha puesto en libertad, el héroe llega a un ambiente que corresponde exactamente al ambiente de la maga; el hombre silvestre vive en una cabaña, le da al héroe un caballo, etc. (Af. 67 a). De tal modo, su aparición en los campos y huertos no es accidental y no sólo crea la motivación artística, sino que es un fenómeno históricamente condicionado. También en el período agrario conserva el bosque misterioso su vinculación con el mundo de los muertos y de los antepasados que tan claramente se manifiesta en la figura de la maga. Cuando aparecen los campos sembrados, los muertos constituyen un peligro para ellos, los estropean y los devastan, y los hombres intentan vencerles y volverles inocuos. Esta nueva corriente agraria penetra en el cuento maravilloso, pero cambia sólo su principio, que en general ofrece menos resistencia y es más susceptible de deformaciones. En cambio, la parte central de la narración es extraordinariamente estable. En ella, este monstruo silvestre prisionero y desdichado, con las manos y los pies atados con doce cadenas, se presenta como el buen protector del héroe, como el poderoso señor de la vida, de la muerte, de los animales y de sus fuerzas misteriosas, y se comporta exactamente igual que la maga, de la que es un equivalente.

Como confirmación de las opiniones que hemos formulado, puede servir un jarrón antiguo, descrito por el profesor Tolstoy en su estudio sobre el silfo. El jarrón fue hallado en Eleusis y se remonta al siglo VI a. de C. En uno de sus lados se ve a un agricultor que lleva a un silfo prisionero a la presencia de un alto personaje, que corresponde al rey del cuento. En el otro lado se ven escenas de siembra y de arado. Hasta ahora estos dos lados del vaso no han sido relacionados entre sí. El lado que representa la captura del silfo fue descifrado por el profesor Tolstoy y nosotros podemos descifrar el otro lado, partiendo del cuento contemporáneo. La siembra no es un hecho casual. El sembrado ha sido devastado por el silfo,

y por este motivo es apresado y conducido a la presencia del rey. De tal modo se vuelve comprensible el nexo interno entre las dos caras del vaso, que la arqueología no había entendido.

27. *Prisioneros y deudores redimidos, etc.*

Hemos examinado una serie de donantes: la maga, el padre, los animales agradecidos, los muertos, el demonio silvestre: éstas son las figuras más significativas del canon narrativo y en comparación con ellas las demás tienen una importancia secundaria. Se trata en la mayor parte de los casos de reminiscencias, de variantes de las figuras que ya conocemos. A menudo nos encontramos con formas racionalizadas, adaptadas a las costumbres, y sólo un estudio atento, una comparación, o algún detalle revelan su origen. Así, por ejemplo, cuando topamos con los chicos que apalean o atormentan a un perro o a cualquier otro animal y quieren matarle, o con el campesino que quiere ahogar al gato porque hurta la carne, pero el héroe le rescata y le pone en libertad, y en compensación estos animales le socorren cuando se encuentra en dificultades, todo eso no es más que una deformación del motivo de los animales agradecidos. Como se ha observado, en estos casos el dinero procede de la herencia del padre muerto. El motivo del padre muerto que entrega el ayudante es sustituido por el del padre que deja a su muerte una herencia con la que el héroe compra al ayudante.

El muerto-donante se esconde también tras otros casos. La princesa muere y el héroe le saca un anillo del dedo, después de haber comprado al centinela: también en este caso aparece el muerto-donante, aunque sea de un modo inesperado.

Otra forma de la disgregación de este motivo se halla en el caso en que un deudor insolvente es golpeado. Debe diez mil rublos al mercader (Af. 93 c), o un rublo a cada uno de los que le golpean (Af. 116 b). Iván paga la deuda y el deudor

librado se convierte en un ayudante agradecido igual que los muertos o que los animales agradecidos.

Además, en el motivo del héroe que sacia, por el camino, a un hambriento, el cual le revela el secreto para poseer una nave encantada (Af. 83), tenemos un reflejo indirecto del almuerzo en la casa de la maga, que sacia al héroe y le entrega un medio encantado. Para confirmar esta convicción está, entre otras cosas, todo el diálogo que se desarrolla entre el héroe y el anciano, además del asunto de la pobre comida ofrecida por el héroe al anciano, que se transforma de pronto en pasteles con muchísimas golosinas y una nueva bebida; es decir, que también aquí aparece el donante que ofrece un refrigerio al héroe merecedor de una recompensa.

Por último, los numerosos casos en que el héroe se gana el medio mágico trabajando o sirviendo por una modestísima compensación, se remontan también al servicio prestado en la casa de la maga y a la ejecución de las empresas encargadas por ella. Esta es ya una evolución interna bajo el influjo de la realidad que ha penetrado en el cuento. Tal es, por ejemplo, el caso en que Pravda sirve en casa del mercader y se gana un icono con el que expulsa a la serpiente o al demonio (Af. 66). Más realistas aún son los casos en que el héroe trabaja con un artesano, «y ha aprendido a fabricar objetos preciosos, llegando a superar a su patrón» (Af. 111). En el taller del patrón llega a sus manos una cajita encantada. Probablemente, al mismo tipo de deformaciones se remontan también los cuentos en que el héroe ayuda a un cazador o un artesano y adquiere de ellos un arte maravilloso. Se podrían aportar muchísimos ejemplos de casos similares, pero para nosotros tienen una importancia secundaria; son, de todos modos, genéticamente claros porque representan una variedad de elementos narrativos preexistentes.

Capítulo quinto

LOS DONES ENCANTADOS

I. EL AYUDANTE ENCANTADO

1. *Los ayudantes.*

El cuento alcanza su punto de inflexión cuando pone en manos del héroe el medio encantado. Desde ese momento se puede prever ya su fin. Entre el héroe salido de su hogar y errante «a trancas y barrancas» y el héroe que sale de la casa de la maga hay una enorme diferencia. Ahora el héroe se dirige resueltamente hacia la meta, sabiendo que llegará a ella. Incluso llega a mostrarse algo fanfarrón. A su ayudante lo que le pide «es sólo un pequeño servicillo, y no un servicio». A continuación, el papel del héroe se vuelve totalmente pasivo. Es el ayudante quien hace todo en su lugar, o actúa mediante un medio mágico; le lleva a tierras lejanas, rapta a la reina, resuelve los enigmas, mata a la serpiente o derrota al ejército enemigo, salva al héroe de sus perseguidores. Pero con todo ello, el héroe sigue siendo héroe. El ayudante es la expresión de su fuerza y de su capacidad.

La lista de los ayudantes que aparecen el repertorio narrativo ruso es bastante larga, pero podemos examinar únicamente los más típicos. El estudio del ayudante es inseparable del de los objetos encantados porque obran de manera totalmente idéntica. Así, por ejemplo, tanto la alfombra voladora como el águila y el caballo o el lobo llevan al héroe al otro reino.

Por eso en este libro reunimos en un mismo capítulo a los ayudantes y a los objetos encantados. Todos los ayudantes forman un solo grupo de personajes. Vamos a examinar en primer lugar a los ayudantes por separado, tal y como nos los presenta el cuento maravilloso. De pasada podremos también aportar algunos materiales que expliquen un determinado ayudante. Pero ningún ayudante explica por sí mismo toda la categoría de los ayudantes. Después de haber examinado cada ayudante, examinaremos toda la categoría y sólo entonces expresaremos un juicio general. Pero ni siquiera tal juicio podrá ser definitivo; para agotar por completo la cuestión debemos estudiar todas las funciones del ayudante. Las hemos dividido en capítulos separados. Así, la marcha del héroe al reino lejano, la solución de los enigmas de la princesa, la lucha con la serpiente, se estudian por separado. El problema es complejo y vasto y no puede resolverse de un plumazo; su solución irá apareciendo poco a poco.

2. *El héroe transformado.*

A lo ya dicho es preciso añadir que en el cuento maravilloso el ayudante puede ser considerado como la facultad personificada del héroe. En el bosque, el héroe recibe como regalo un animal o la capacidad de transformarse en animal. Así pues, si en una ocasión el héroe monta a caballo y sale de viaje y en otro caso leemos: «Apenas Iván, el hijo del mercader, se hubo puesto el anillo en el dedo, se transformó en caballo y galopó hacia la corte de Elena la Bella» (Af. 120 b), para la marcha de la acción estos dos casos representan lo mismo. Pero desde ahora empezamos a explicarnos —tras limitarnos a registrar aquel hecho— por qué, a pesar de toda su pasividad, Iván sigue siendo de todas formas el protagonista. Hemos estudiado lo suficiente el cuento maravilloso para establecer que el héroe transformado en animal es más antiguo que el héroe que recibe como don el animal. Funcionalmente,

el héroe y su ayudante son una misma persona. El héroe-animal se ha transformado en héroe + animal.

3. *El águila.*

Entre los ayudantes del héroe figura el águila u otra ave. La función del ave consiste siempre en una sola cosa: en llevar al héroe al otro reino. De este viaje nos ocuparemos en un capítulo especial; por ahora nos limitaremos a estudiar al águila como tal.

En el cuento *El rey del mar y Vasilissa la Lista* (Af. 125), el héroe quiere matar al águila, pero ésta le suplica que le dé de comer. «Ténme contigo y aliméntame durante tres años» (Af. 125 a). «No te impote alimentarme; hazlo durante tres meses y yo te lo pagaré todo. Dame cada día seis vacas y seis bueyes para comer; aunque te resulte demasiado gravoso, yo te lo devolveré todo» (K. 6). El águila es muy exigente y glotona, pero el héroe le lleva pacientemente todo lo que le pide. «El campesino obedeció, llevó al águila a su cabaña y empezó a alimentarla con carne; ora mataba una oveja, ora un ternero. El campesino no vivía solo; su familia era muy numerosa y empezó a murmurar que el águila le estaba arruinando» (Af. 125 b).

Vemos que en estos cuentos el águila es alimentada. Nos hallamos en este caso frente a un fenómeno totalmente histórico. Entre los pueblos siberianos, las águilas eran alimentadas, y lo eran con una finalidad concreta. «Hay que alimentarla hasta su muerte —dice D. K. Zelenin— y después de muerta enterrarla. En estos casos no hay que lamentarse nunca de los gastos causados por el mantenimiento del águila; ella los devolverá cien veces. Se cuenta que en los tiempos antiguos el águila iba a invernar a las casas de los hombres y que el dueño le sacrificaba la mitad de su ganado. Al marcharse en la primavera, daba las gracias a los dueños con una

reverencia, y en tales casos éstos se enriquecían rápida y desmesuradamente» (265).

Aquí el dueño hace lo que hace también el héroe del cuento: sacrifica al águila todo su ganado. Pero el caso referido por Zelenin es de época más tardía. Sabemos que el águila, en lugar de ser puesta en libertad era muerta. Según Stenberg, esta acción de matar al águila indicaba que era enviada lejos. Entre los aínos, antes de matar al águila, se le dirigía la siguiente plegaria: «Oh, preciosa divinidad, Oh ave divina, escha, te lo ruego, mis palabras. Tú no perteneces a este mundo pues tu morada está donde está el creador con sus águilas de oro... Cuando llegues adonde él (adonde tu padre) dile: he vivido durante largo tiempo entre los aínos, que me han criado como si fuesen mi padre y mi madre», etc. (266). Esta alimentación y muerte del águila pretende conseguir que se muestre propicio el espíritu dominador de las ágilas y más tarde el creador. El sentido de la plegaria es: «Me han tratado bien; ayuda a los hombres que se han comportado así.» El acto de la muerte es el acto con que el águila es enviada con su padre.

¿Qué vemos en el cuento? En el cuento, ciertamente, el héroe no mata al águila. Tras haberla mantenido por tres años, *quiere* únicamente matarla. «El cazador agarró el cuchillo, lo afiló en su piedra y dijo: "Voy a degollar al águila: porque curar, no cura; lo único que hace es comer pan sin parar"» (Af. 125 c). A pesar de ello, la alimenta aún durante un año o dos y luego la pone en libertad. Pero el águila se le lleva consigo al reino lejano. En el cuento, el momento en que el águila emprende el vuelo corresponde en el rito al envío adonde su padre mediante la muerte; en el rito, el águila es alimentada y luego enviada adonde sus padres. En el cuento maravilloso, esto se refleja como una liberación de su cautiverio.

---

(265) *El culto de los ongones*, p. 193.

(266) Sternberg, *El culto al águila entre los pueblos siberianos. La Religión primitiva*, pp. 112-127, p. 119. (en ruso).

El águila marcha volando no ya adonde el padre de las águilas, sino adonde su «hermanita mayor» y le cuenta lo siguiente: «Habrías debido estar apenada por mí por los siglos de los siglos y verter ríos de lágrimas ardientes si no me hubiese encontrado con un bienhechor, este cazador. El me curó y me alimentó durante tres años; gracias a él puedo ver el mundo de los dioses» (Af. 125 c); actúa, pues, como el aínos le ha pedido en su plegaria. Y, en efecto, la recompensa no se hace esperar. «¡Gracias, campesino! ¡Aquí hay oro, plata y piedras preciosas, coge todo lo que quieras!» El campesino no coge nada, pide únicamente un cofrecillo de cobre con una llavecita también de cobre» (Af. 125 b).

Este caso es interesante porque contiene los elementos de la disgregación del rito, muestra que el cuento maravilloso refleja un estadio más reciente, como hemos visto ya en otros casos. El mantenimiento del águila es presentado como una carga para el héroe, como algo inútil y sin sentido. «El águila comía tanto que se zampó todo el ganado; el rey se quedó sin ovejas ni vacas... El rey tomaba de todas partes ganado a préstamo y alimentó al águila durante todo un año» (Af. 125 a). O: «el mercader cogió al águila y se la llevó a su casa. Mató en seguida a un buey y llenó un cubo con hidromiel, pensando que con eso bastaría para una temporada, pero el águila se lo comió y bebió todo de una sola vez» (Af. 125). Aquí la inutilidad y lo incomprensible se expresan con toda claridad. El enriquecimiento sucesivo es un milagro.

Comparando la alimentación del águila en el cuento y en la realidad del culto siberiano, deberíamos explicar también esta realidad. Pero ya hemos aludido anteriormente a la alimentación de los animales totémicos; el trato dado al águila constituye un caso concreto de ella.

Todo ello nos autoriza a formular la conclusión siguiente: el motivo de la alimentación del águila se ha formado sobre la base de una costumbre que existió antiguamente. Históricamente hablando, esta alimentación es una preparación para la muerte de la víctima, es decir para su envío al señor, con la

intención de que sea propicio. En el cuento maravilloso, la muerte ha sido transformada en un acto de piedad, es decir en la liberación del águila y en su partida, y la benevolencia del señor se manifiesta con su donación al héroe de un objeto que le asegura poder y riqueza.

Estas deducciones han sido extraídas principalmente de materiales siberianos. Los materiales siberianos sobre el culto del águila son interesantes también bajo otro aspecto: muestran las relaciones recíprocas entre los poseedores del águila y el águila-ayudante. Entre el ave y el chamán hay una vinculación estrechísima. En la lengua de los guiliacos el águila tiene el mismo nombre que el chamán, *cham*. Entre los chamanes tungusos de la Transbaicalia, el águila del jefe blanco es la guardiana y protectora del chamán. Su efigie (de hierro) se pone en la corona del chamán sobre los arcos entre los cuernos. Entre los teleutos el águila se llama «el pájaro del dueño del cielo», es la compañera y ayudante indispensable del chamán. «Durante los exorcismos, le acompaña en sus peregrinaciones al cielo y al mundo subterráneo, protegiéndole en las incidencias del viaje, y lleva a las distintas divinidades a las víctimas que aquéllas esperan.» En los emblemas del chamán figuran partes del cuerpo del águila: huesos, plumas, garras. Finalmente, el caftán del chamán, según la concepción de los pueblos siberianos, representa un pájaro. Según eso, entre los tungusos, los ostiacos del Yenesey y otros muchos pueblos, el caftán se corta imitando a un pájaro y se adorna con una larga franja que representa las alas y las plumas (267). Estos materiales terminan de caracterizar la identidad del héroe y de su ayudante.

4. *El caballo alado.*

Pasemos ahora a otro ayudante, al caballo. Resulta quizá superfluo demostrar que el corcel, el caballo, entra en la cultura

---

(267) Sternberg, *El culto al águila*, p. 121.

y en la conciencia humana después de los animales del bosque. Las relaciones de los hombres con los animales del bosque se pierden en la lejanía prehistórica; la domesticación del caballo puede rastrearse. La aparición del caballo nos obliga a investigar otro hecho. El caballo no aparece en sustitución de los animales del bosque, sino en funciones económicas totalmente distintas. Se puede decir que ha sustituido al ciervo, o quizá al perro, pero no se puede decir que haya sustituido al pájaro o al oso, que haya asumido sus tareas y funciones económicas.

¿Cómo se refleja este paso en el folklore? También en este caso vemos que una nueva forma de economía no crea de golpe las formas mentales equivalentes. Hay un período en el que estas nuevas formas entran en conflicto con la antigua mentalidad. Una nueva forma de economía introduce imágenes nuevas. Estas imágenes nuevas crean una nueva religión, pero no inmediatamente. En el lenguaje al caballo se le da el nombre del ave, es decir que el nombre antiguo pasa a una imagen nueva. Lo mismo sucede en el folklore: el caballo se oculta en la imagen del pájaro. Así nace la imagen del corcel alado. «Sabemos —dice N. Ia. Marr— que en los tiempos prehistóricos *losad* significaba también *ptiza* (caballo y pájaro), pero semánticamente *ptiza* se halla relacionado con el cielo, y el ave no podía naturalmente sustituir al caballo en la tierra en las costumbres sociales y en el ambiente material de la prehistoria» (268).

La sustitución del pájaro por el caballo es probablemente un fenómeno asiático-europeo. En Egipto, el caballo aparece tarde, en América no era conocido antes de la llegada de los europeos (269). Pero también en América se puede observar el mismo proceso, no respecto al pájaro, sino con respecto

---

(268) H. Ia. Marr, *Medios de transporte, instrumentos de defensa y de producción en la historia. Obras escogidas*, v. III, pp. 123-151. (en ruso).

(269) C. Hermes, "Der Zug des gezähmten Pferdes durch Europa", *Anthropos*, 32, 1937, fasc. 1-2.

al oso. En el mito americano, el oso-señor rapta a un niño y lo lleva bajo tierra, donde le propone que escoja un oso, es decir un ayudante. El muchacho elige un oso negro. «El oso-señor empezó a rechinar los dientes y de repente gruñó y se echó encima del oso negro. Se le metió por debajo, le tiró al aire, y en lugar del oso apareció un magnífico caballo negro» (270). Este caso muestra con toda claridad cómo asume el nuevo animal las funciones religiosas del antiguo. El caballo sustituye al oso en el papel de ayudante, conseguido «bajo la tierra» del señor de los osos. Pero este caballo conserva aún los rasgos de su origen osuno: en el cuello tiene una piel de oso, igual que nuestro Sivko tiene en sus flancos alas de pájaro. En pocas palabras, ha ocurrido la asimilación de un animal al otro.

Es curioso que la aparición del caballo en América cree exactamente los mismos ritos y motivos folklóricos que en Europa. Este hecho fue observado ya por Anucin en su estudio sobre las sepulturas escitas análogas a las americanas. Si, constata Dorsey, el difunto tenía un caballo preferido, los parientes mataban a este caballo sobre su tumba, creyendo que le llevaría a las regiones de los espíritus; o le cortaban algunos pelos y los depositaban sobre la tumba. Estos pelos conferían el mismo poder que confieren en el cuento. Estos casos demuestran la conformidad de la aparición de mitos y motivos folklóricos iguales dependientes de fenómenos de la vida económica y social, y explican igualmente la aparición del corcel alado.

5. *La alimentación del caballo.*

El caballo no sólo ha asumido los atributos del pájaro (las alas), sino también sus funciones. Como al animal totémico, como al águila, aun no siendo ya un animal totémico, se le alimenta. Pero esta alimentación asume formas diferen-

---

(270) G. Dorsey, *Traditions of the Skidi*, Pawnee, 1904, p. 139.

tes, aparece ya notablemente atenuada en comparación con el trato pantagruélico dado al águila, que se comía todo el ganado. La alimentación del corcel le confiere una fuerza mágica, pero externamente se ha asimilado a la realidad. «Haz que pazca tres mañanas en el rocío» (Af. 95), es un débil eco de la misma petición hecha por el águila y, como vimos, por los animales totémicos: «Dame de comer durante tres años.» «Tres veces le dio de comer mijo, y se vio cómo montaba a sus grupas, pero no se vio adonde había ido» (Sm. 112).

La alimentación del caballo es un caso concreto de la alimentación de los animales prodigiosos o encantados. Así, por ejemplo, se da de comer a los animales agradecidos: el águila, el caballo y por último incluso la serpiente es alimentada por la malvada princesa o por la hermana. Ya hemos observado el origen totémico de este motivo. La alimentación del caballo muestra que no se trata únicamente de dar de comer a un animal: el suministro de la comida le confiere una fuerza mágica. Después de que ha sido alimentado durante «doce rocíos» o de «mijo», de «potro sarnoso» se transforma en un hermoso caballo fogoso y fuerte, como conviene al héroe, y adquiere además la fuerza mágica. «Iván se puso a llevar a su caballo todas las mañana y todas las noches a pastar en los prados verdes, y cuando transcurrieron doce albas y doce crepúsculos, su caballo se volvió tan fuerte, tan robusto y bello como no se puede imaginar ni adivinar, como sólo se puede decir en un cuento, y era tan inteligente que bastaba con que Iván pensase algo y aquél lo sabía al instante» (Af. 107). Estas cualidades mágicas suscitadas por la alimentación se expresan en otro caso con mayor relieve aún: «En estos días dame de comer avena, y yo te esconderé bajo mi pezuña» (Sm. 341). Esta transformación se consigue artísticamente, gracias a los contrastes: antes de que le alimentasen era un potro sarnoso, luego se convierte en un magnífico caballo. La imagen del potro sarnoso es una formación puramente narrativa; el cuento gusta de los contrastes. Del mismo modo, Iván-Bobo, se convierte en un héroe y Cernavka en una princesa. Buscaremos inútilmente en el rito analogías con

el motivo del animal escuálido y hambriento que es sometido a una alimentación de carácter ritual.

6. *El corcel de ultratumba.*

Al caballo en el campo de las representaciones religiosas le han sido dedicados muchos estudios (271), los cuales, aún habiendo sido realizados sobre materiales distintos, demuestran de manera bastante uniforme que en otro tiempo el caballo representó en la religión a un animal votivo. Debemos determinar ahora si de ahí se deriva también el corcel del cuento (no considerado por los estudiosos), o si se ha formado de un modo totalmente distinto.

Un examen histórico de la cuestión resulta demasiado arduo. Los predecesores del corcel son otros animales. En vano buscaríamos materiales en la antigüedad remota: el material esencial es que nos ofrecen los pueblos civilizados.

Ya hemos visto que el el caballo le era entregado al héroe por su padre difunto, yacente en la tumba, pero en el centro de nuestra atención estaba entonces el padre-donante. Ahora dirigimos nuestra atención al caballo. ¿Cuál es el substrato histórico de este motivo? Sabemos que los caballos eran sepultados junto con los guerreros. «Se mataba a los caballos y a los esclavos para que estas criaturas, sepultadas junto con el difunto, le sirviesen en la tumba como le habían servido en vida», así dice

(271) D. N. Anucin, "Trineos barquillas y caballos como accesorios del rito funerario", *Antigüedad.* Soc. Arqueo, Moscovita, v. XIV, Moscú, 1890, pp. 81-226 (en ruso); J. Negelein, "Das Pferd in der Volksmedizin", *Globus*, 1901; J. Negelein, "Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult" *Zt. d. Ver f. Volkskunde*, 1901; J. Negelein, "Das Pferd im arischen Altertun", *Teutonia*, Hef 2, 1903; P. Stengel, *Aides klytopolos, ARW*, VIII, 1905, pp. 203-213; L. Malten, "Das Pferd im Totenglauben", "*Jahrb. d. deutsch. Arch. Inst.*", v. 39, 1914, pp. 179-225; Radermacher, *Hippolytos und Thekla*, S. Ber. Wien. ph. h. Kl. 182, III, 1916; M. O. Howey, *The Horse in Magic and Myth*, Londres, 1923; M. Chudyakov, *El culto al caballo en la región del Kami. "Historia de las formaciones precapitalistas", Escritos en honor del 45.° aniversario de la actividad científica de N. Ia. Marr*, 1933, pp. 251-280 (en ruso).

Fustel de Coulanges (272). Esto corresponde exactamente al «sírvele como me ha servido a mí» del cuento. ¿Pero en qué consiste el servicio del corcel junto al difunto? El caballo es un animal para cabalgar. Por eso tiene toda la razón Negelein, cuando dice que «la costumbre de entregar un caballo al héroe que muere, es consecuencia de sus funciones de transportador, de porteador o de compañero de viaje, como muestra su analogía con el perro, igual de indispensable para el esquimal» (273). Los esquimales entregan al difunto un perro, los griegos le dan un caballo. Pero aquí hay una contradicción: en el cuento, el padre difunto no sale nunca de la tumba con su caballo, sino que mora en ella con él. Es interesante observar que las creencias de los griegos eran similares. Wundt se equivoca cuando dice: «Según la creencia de los griegos, de los romanos y de los germanos, el alma del guerrero, caído en el campo de batalla, es llevada al reino de las almas por un caballo pie-veloz» (274). Puede ser que en determinados casos ocurra así, pero no con respecto a la antigüedad clásica. En su origen, como vimos, el muerto no se alejaba de su tumba. Luego, con el desarrollo de las representaciones espaciales, se empezó a atribuirle un viaje y un vuelo lejanos. Más tarde, al pasar a la agricultura sedentaria, cuando los intereses se concentran en la tierra, cuando nace el apego a la tierra propia y surge el culto a los antepasados, ya no se cree que los muertos se han ido, sino que viven en el hogar junto al fuego, bajo el dintel o en el suelo, en la tumba. El caballo permanece como un atributo del difunto, aunque habiendo perdido su significado específico. Así, por ejemplo, como observa Rohde, en la Beocia fueron hallados relieves sepulcrales en los que el difunto recibe ofrendas montado a caballo o sujetando a un caballo por las bridas (275). Negelein hace notar que en general en las lápidas sepulcrales griegas y, más tarde, en las cristianas, figura un caballo. «Es

(272) *La cité antique*, 1906, p. 11.
(373) *Das Pferd im Seelenglauben*, p. 373.
(274) *Mito y religión* (trad. rusa), S. Petersburgo, s. d., p. 111.
(275) Rohde, *Psyche*, I, 241-3.

el atributo indispensable del héroe, o sea, en tiempos más recientes, del hombre difunto en general» (276). Rohde formula muy cautamente la hipótesis de que el corcel es «el símbolo del difunto que entra en el mundo de los espíritus».

Malten es más preciso al pensar que en la religión helénica el muerto aparece a un mismo tiempo bajo la forma de caballo y de caballero, de poseedor de un caballo. Ni uno ni otro autor aluden al hecho de que el caballo transporta al difunto. El estudio comparativo del material muestra que el difunto-animal se transforma en difunto+animal, y con eso se explica el dualismo que no advirtió Rohde, pero observó Malten: el difunto es un corcel, pero además es el poseedor del corcel. También en el cuento maravilloso existe una contradicción, pero de distinta naturaleza: el padre no vuela en el caballo, quien lo hace es el hijo. El vuelo en el caballo es un fenómeno más antiguo, anterior a la agricultura, y se ha desarrollado desde el vuelo en figura de pájaro o sobre un pájaro. El padre que vive en la tumba junto con el corcel es un fenómeno posterior, que ha sido añadido más tarde; refleja el culto a los antepasados y a la tumba del antepasado; el padre ya no vuela en el caballo.

A este respecto se puede recordar, además que, en algunos de sus detalles el cuento maravilloso muestra rasgos más arcaicos que la religión griega. En el cuento maravilloso, el caballo es entregado por el muerto, y en la mitología griega son siempre los dioses quienes lo dan. Así, Atenea da a Belerofonte la brida que le sirve para domar a Pegaso. En el cuento maravilloso el padre actúa en ocasiones del mismo modo: enseña una fórmula de conjuro, o da al héroe un pelo del caballo o su brida.

Por ahora pueden bastar estas indicaciones. Demuestran la historicidad del motivo del corcel que mora en la tumba junto al difunto, y responden a la pregunta que nos planteamos al principio: no sólo en las religiones sino también en el cuento maravilloso se presenta el caballo como un animal votivo.

---

(276) Negelein, *Das Pferd im Seelenglauben*, p. 378.

7. *El caballo repudiado y cambiado.*

En el motivo que examinamos el caballo se presenta efectivamente como un animal votivo, y el cuento confirma las deducciones a que llegan los estudiosos del caballo en la religión. Esta observación la confirma el análisis del motivo del caballo rechazado o falso. El caballo ofrecido por el padre vivo no sirve, mientras que, el dado desde la tumba, es un animal poderoso. «Todos los caballos a los que dio un golpe en el lomo se desplomaban; de quinientos caballos no escogió ni siquiera uno y dijo a su padre: «Papá, no he elegido ni uno sólo de tus caballos; ahora me iré al campo, a los verdes prados; quizás encuentre entre las manadas un caballo como el que quiero».

El caballo que Iván monta, habitualmente, antes de marcharse es un caballo corriente y no le sirve. También se lo dice la maga. Por eso el héroe cambia muy a menudo de caballo cuando llega a donde la maga. «Ella le mandó que le dejase su corcel, y que fuese a donde su hermana mayor en el caballo con dos alas que le pertenecía» (Af. 104 a). La segunda hermana le cambia este caballo por uno con cuatro alas, y la tercera por uno de seis.

Y he aquí por qué no sirve el caballo paterno: es una criatura terrena, no es alado. A la entrada en el otro mundo, el héroe recibe como don otro.

8. *El caballo en el subterráneo.*

¿Pero cuál es el caballo que sirve? La maga nos lo dice con mucha precisión: «¿Tú crees que tu papá no tiene un buen caballo? Sí que lo tiene, sí, y guardado por tres puertas y ya ha derribado la tercera puerta a coces». El caballo preso de la cuadra paterna no sirve, sirve sólo el que se halla en la cripta. A decir verdad, el cuento no dice nunca que se trata de una cripta: para el cuento es únicamente un subterráneo o una bodega, a veces incluso una «bodega comunal». Pero los detalles no dejan ninguna duda de que tal bodega es una tumba.

«Ve al campo, hay doce encinas, bajo esas encinas hay una losa de piedra. Levante la losa y saldrá el caballo de tu bisabuelo» (Sk. 112). «De bajo aquellas piedras se abrió un subterráneo, en el subterráneo había tres fuertes caballos; en las paredes había colgados arreos de batalla» (Af. 77). «La anciana contestó: Ven conmigo. Le llevó al monte, le indicó el lugar: Cava aquí. El príncipe Iván excavó... y profundizó bajo tierra». (Af. 93 a). «En aquel monte había una encina de una anchura de veinte pulgadas, y bajo la encina había una cripta. En la cripta, tras la puerta estaban dos potros» (Sk. On. Zav. p. 143). Estos son indicios incluso demasiado claros de una tumba. La cima del monte, la roca, la losa e incluso el árbol, indican que este subterráneo es sencillamente una cripta.

Cuando Iván baja al subterráneo, el caballo relincha, a veces de contento. Iván derriba la puerta, el caballo arranca sus cadenas. Ya hemos visto que el medio encantado se transmitía por línea femenina. El iniciando no recibía un medio cualquiera, sino el signo totémico de la tribu de su esposa. Aquí no encontramos nada semejante. El corcel se transmite según la línea masculina. El héroe recibe un determinado caballo, «no el de tu abuelo sino el de tu bisabuelo». El relincho alegre del caballo demuestra que ha aparecido el verdadero y autorizado propietario del caballo, el sucesor.

El análisis de este motivo confirma la deducción respecto al carácter de ultratumba del corcel del cuento y completa el panorama de la vinculación que une al caballo con los antepasados de su propietario.

9. *El pelaje del caballo.*

A la luz de estos materiales, el pelaje del caballo no nos resulta indiferente. Es, desde luego, cierto que el cuento maravilloso menciona todos los pelajes existentes: blanco, negro, alazán claro, rojizo, etc. Esta variedad refleja la realidad, pero está originada en parte, además, por el hecho de que en el cuento la imagen del caballo se triplica a menudo y los tres

caballos tienen un color distinto. Pero examinando más de cerca esta variedad se puede observar que prevalecen dos colores de pelaje: el blanco y el leonado. Es blanco, más bien plateado: «no tiene un pelo que no sea de plata» (Af. 78), es decir, que, se trata de un caballo deslumbrante, «blanco - azulado» (Sm. 298). De los tres caballos (negro, gris y blanco), el último, o sea, el más fuerte y hermoso, es el blanco (Javorskiy, 27, p. 312; negro, rojizo, blanco — Af. 106 c). Por otra parte, de los tres caballos (gris, negro y leonado — Af. 79), a veces se nombra en último lugar al caballo rojizo. En los iconos rusos que representan la lucha con la serpiente, el caballo es casi siempre completamente blanco o rojo-fuego. En tales casos, el rojo representa claramente el color de la llama, lo cual corresponde a la naturaleza ígnea del caballo.

El blanco es el color de los seres del más allá, como demostró con toda claridad Negelein, en un estudio especial sobre el significado del color blanco (277). El blanco es el color de los seres que han perdido la corporeidad. Por eso las visiones son blancas y también lo es el caballo, y no por casualidad se le llama a veces invisible: «En cierto reino, en cierto estado hay prados verdes y hay una yegua invisible que tiene doce potrillos» (Sm. 184). «Y le habían regalado el caballo Invisible del rey Invisible» (Sm. 181). En un caso se dice que es «blanquiazul» (Sm. 298). La fórmula «no tiene un solo pelo que no sea de plata», indica igualmente el color blanco, y el fulgor de este color. De aquí se derivan ciertas expresiones como «no se le puede mirar a los ojos y mucho menos cabalgarlo» (Chud. 36).

Dondequiera que el caballo juega un papel en el culto, es siempre blanco. «Entre los buratos, el señor del reino de Ule, Nagad-Sagan-Zorin, es representado como dueño de un caballo blanco, con pezuñas blancas» (278). En un mito yacuto la serpiente manda al héroe, para burlarse de él, subirse sobre el

(277) Negelein, *Die Volkstümliche Bedeutung der weissen Farbe*, Zfe, 1901, pp. 79 ss.

(278) Zelenin, *El culto de los ongones*, p. 218.

«caballo de la muerte». Se sube a un «caballo todo blanco... que en mitad del lomo tiene alas de plata como las de un pájaro» (279). «El caballo todo blanco aparece en general entre los yacutos (280). Los griegos ofrecían como sacrificio únicamente caballos blancos (281). En el *Apocalipsis* la muerte monta un «caballo pálido» (282). En las representaciones populares germánicas la muerte aparece a caballo de un blanco y delgado rocín (283). No es casual que Horacio llame a la muerte «*ballida mors*». Estos ejemplos demuestran que el pelaje del caballo no es un fenómeno casual ni indiferente, y si de los cálculos estadísticos resultase que el caballo plateado o blanco, no es el que se cita con más frecuencia, eso no probaría nada: la presencia en el cuento del caballo blanco, azul, y su presencia en las representaciones relacionadas con el mundo de ultratumba hace que se reconozca justamente en esta forma la forma más arcaica del caballo, en tanto que los demás pelajes deben de ser considerados como deformaciones realistas, tanto más, cuanto que, esta forma del caballo, concuerda con la imagen del caballo en conjunto y con su vinculación con el mundo de ultratumba.

10. *La naturaleza ígnea del caballo.*

Las observaciones acerca del pelaje muestran que, a veces, el caballo es rojizo, y en los iconos que representan a S. Jorge, a caballo, en su lucha con la serpiente, es rojo. No es necesario repetir aquí los detalles referentes a la naturaleza ígnea del caballo: de sus pezuñas salen chispas, de sus orejas brotan fuego y humo, etc. Ahora debemos explicar este fenómeno.

¿Por qué y de qué manera se funde la imagen del caballo

(279) *Recopilación Verchoyanskiy*, p. 142.
(280) *Ibíd.*, p. 137.
(281) Stengel, *op. cit.*, p. 212.
(282) Malten, *op. cit.*, p. 188.
(283) *Ibíd.*, p. 211.

con la representación del fuego? ¿Existen materiales que puedan mostrar cómo se ha formado esta vinculación?

Sabemos que la función primordial del caballo es la mediación entre los dos reinos. Lleva al héroe al reino lejano. En las creencias religiosas lleva a menudo al difunto a la región de los muertos.

También el fuego era un intermediario del mismo tipo. En los mitos de América, de Africa, de Oceanía y de la Siberia, el héroe asciende al cielo sin ayuda de ningún animal y con la sola ayuda del fuego. Citemos algunos ejemplos. Entre los yacutos: «Luego excavó una fosa de siete *sazvenos* (1 sazveno=2,13 metros); allí encendió un fuego después de haber talado siete grandes árboles. Voló hasta el lugar más alto en forma de blanco y joven gavilán» (284). De manera que para ascender el héroe enciende un gran fuego y sube al cielo. Lo más interesante es que se transforma en ave: eso demuestra que las antiguas imágenes zoomórficas aún no han sido olvidadas, que la antigua tradición de la transformación en un animal ha topado con un nuevo factor, el factor del fuego. ¿Pero no sería aquí el fuego quizá una representación primaria? «Mucho más tarde los hombres empezaron a considerar la cremación de los cadáveres como una partida hacia el cielo», dice D. K. Zelenin (285). El héroe de un mito micronesio intenta ir al cielo a donde su padre. Intenta emprender el vuelo, pero no lo consigue. «Pero no renunció a sus propósitos, encendió una gran hoguera y gracias al humo se alzó por segunda vez, y llegó al cielo donde se encontró, por fin, entre los brazos de su padre» (286). Por otra parte, no es necesario detenerse más tiempo con este fenómeno: en él se basan tanto la cremación de los cadáveres como el abrasamiento de las víctimas. Por lo tanto, igual que los animales, el fuego figuraba en ocasiones como intermediario entre los dos mundos. Cuando aparece el caballo, el empleo del fuego

(284) *Recopilación Verchoyanskiy*, p. 97.
(285) *El culto de los ongones*, p. 257.
(286) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 116.

se transfiere al caballo, como lo prueban no sólo el cuento maravilloso, sino también las creencias religiosas. Aquí se pueden indicar dos fenómenos que, desde la historia, nos conducen al cuento: 1), la unión del culto del fuego con el culto al caballo, cuyo ejemplo clásico nos lo proporciona la India; 2), el papel representado en el chamanismo por el fuego y por el caballo. La India era por excelencia el país donde se criaban caballos; desde la India, probablemente, se difundieron a todo el mundo. Y, en efecto, en la religión védica encontramos el desarrollo más completo del caballo-fuego, en la figura del dios Agni. Así describe Oldenberg la ceremonia del abrasamiento del caballo sagrado: «El gran sacerdote ordena a uno de sus subalternos: Trae aquí al caballo. El caballo se halla próximo al lugar donde se encenderá el fuego, para poder asistir al proceso del encendido mediante el roce de dos pedazos de madera... Es indudable que el caballo no es sino la encarnación de Agni» (287). Aquí el caballo asiste al encendido, pero en los himnos védicos surge de la propia chispa. «Agni, que fue creado mediante la fricción de dos palitos» (288). No sólo en muchísimos detalles, sino también en su esencia coincide Agni con el caballo por su función fundamental. Es un dios-intermediario («mensajero»), entre dos mundos, es quien lleva a los muertos a las alturas, envueltos en el fuego. Considerando el asunto en su aspecto evolutivo, la religión de los vedas es un fenómeno muy reciente. El *Rigveda* es una composición teológico - sacerdotal, que, de todos modos, refleja indirectamente, sin lugar a dudas, las representaciones populares.

Es superfluo observar que también el caballo del cuento maravilloso surge de la chispa, igual que el caballo ígneo de los vedas. Pero el *Rigveda* ha conservado la forma más antigua de encendido mediante el roce de dos palitos; el cuento lo ha sustituido por el procedimiento más moderno del pedernal y la yesca.

---

(287) H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Berlín, 1894, p. 77.

(288) *H. Ludwig, Der Rigveda oder die heiligen Hymnen der Brahmana*, vols. I-V, Praga, 1876-1883. (Lo citamos como *Rigveda*.)

La correspondencia entre el Agni védico y el caballo del cuento ruso es tan completa que su comparación podría constituir el tema de un estudio especial. En su trabajo sobre el culto al fuego en la época de los vedas, Ovsyaniko-Kulikovskiy recogió varios centenares de epítetos del dios-fuego Agni (289). Y si bien el estudio de los epítetos desgajados del objeto a que se refieren puede conducir a conclusiones erróneas, con todo, algunos de ellos como «quien tiene la espalda reluciente», «con las fauces llameantes», «con la cabeza llameante», «aquél cuya señal es el humo», «el de los pelos de oro», «el de los dientes de oro», «el de la barba de oro», etc., referidos al dios fuego-caballo, están demasiado próximos al cuento maravilloso para que sean accidentales. Tanto ellos como el cuento se basan en las mismas representaciones.

Aquí no vamos a elaborar esta conexión, pues, nos llevaría demasiado lejos. Nos basta con observar que el caballo ígneo, intermediario entre dos mundos, existe en la religión de un pueblo de criadores de ganado que ha creado una unidad estatal. El análisis de Agni permite explicar la naturaleza del caballo. Resulta de la fusión de las representaciones del caballo y del fuego, como intermediarios entre los dos mundos. De los tres elementos constitutivos del caballo —ave, caballo y fuego—, el fuego es el elemento más reciente, el pájaro el más antiguo.

Ya hemos dicho que, el oficio de intermediario, entre los dos mundos, puede ser realizado no sólo por una divinidad (indicio ya de una civilización menos antigua, como es la de la religión védica), sino también por el chamán. También el chamán actúa mediante el fuego. Stenberg describe un exorcismo al que él mismo asistió: «Si el demonio del enfermo no quiere salir a ninguna costa, el chamán llama en su ayuda al espíritu especial que se transforma en vapor ígneo, se recoge en el vientre del chamán y luego, en todas las partes de su cuerpo, de modo que

---

(289) D. P. Ovsyaniko-Kulikovskiy, *La historia del culto al fuego en la época de los Vedas*, Odesa 1887 (en ruso).

durante la sesión el chamán echa fuego por la boca, por la nariz, por todas las partes de su cuerpo» (290). Este caso demuestra que la emisión de fuego por la boca, por los ojos, por los oídos, etc., no es en absoluto una peculiaridad del cuento maravilloso.

Según Nansen, la misma representación existe también entre los esquimales. «Una característica de los chamanes es el hecho de que arrojan fuego» (291). Por otra parte, esto sucede normalmente sólo en la magia negra. Nansen compara este fenómeno con el diablo ignívomo de la Edad Media y cree que la representación del chamán ignívomo se ha formado por influjo europeo; en cambio, ha ocurrido justamente lo contrario. El diablo ignívomo es el último reflejo de la representación del intermediario ignívomo entre el reino de los vivos y el de los muertos. La misma representación se encuentra en la tribu yoruba en Africa. El héroe del mito, Chango, recibe de su padre un poderoso medio encantado y se lo come. Los hombres se reúnen en consejo. Cada cual dice su opinión. Cuando llega el turno del héroe «de su boca empezó a deslizarse fuego. Todos se espantaron. Entonces Chango comprendió que, como dios, ya no estaba sometido a nadie, pataleó y se marchó volando» (292). Aquí tenemos el arquetipo de las sucesivas ascensiones entre fuego, comprendido el carro ardiente del profeta Elías (293). Pero el caballo revela su conexión con el chamanismo no sólo bajo este aspecto, no sólo como ser que emana fuego. El chamán tiene a menudo un caballo como ayudante, o se relaciona de algún modo con él.

Popov describe del siguiente modo el exorcismo entre los yacutos (294): «El chamán entra y se pone el traje, auxiliado

---

(290) Sternberg, *La religión de los guiliacos. Relig. Primit.*, pp. 31-50, p. 46 (en ruso).

(291) F. Nansen, *Eskimoleben*, 1903, p. 252.

(292) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 235.

(293) R. Holland, *Zur Typik der Himmelfahrt*, *ARW*, XXXII, 1925.

(294) A. Popov, *Materiales sobre el chamanismo. Cultura y literatura de Oriente*, v. III, Bacú 1928 (en ruso).

por su ayudante. Le dan un mechón de pelos blancos de caballo, una parte de los cuales la arroja al fuego, como ofrenda para propiciarse a los espíritus, a quienes les gusta mucho el humo de los pelos quemados». Hay que añadir que el chamán se sienta en una piel de yegua blanca. Pero ¿qué extraño gusto es éste de los espíritus a quienes les gusta «el olor a pelo quemado» y por qué «sirve como ofrenda y hace propicios al chamán a los espíritus ayudantes»? El cuento maravilloso muestra con absoluta claridad que el quemar pelos es un medio mágico para evocar al espíritu, el cual, le guste o no el olor, se ve obligado a comparecer. Basta con «chamuscar» tres pelos, para convocar al caballo. Y lo hace el chamán.

En este caso, al chamán no se le aparecen caballos sino espíritus sobre cuyo aspecto nada se dice. Pero sabemos que, de los ayudantes del chamán forma parte también el caballo. «En las leyendas de los buriatos, se cree que algunos chamanes difuntos son propietarios de un caballo blanco, manchado o negro, que han cabalgado en vida y que ahora les lleva alrededor de su *ulus*» (295). A la ongona llamada, «protectora de los teleutos», el chamán de Minusinsk le ruega con las siguientes palabras: «Sobre un corcel gris-azulado tú llegaste aquí a mediodía desde los montes Kusnetzk». En un mito yacuto el diablo actúa de la manera siguiente: «Entonces el diablo puso boca abajo su tamborcillo, se sentó encima, lo golpeó tres veces, con el bastón y el tamborcillo se transformó en una yegua de tres patas. La montó y se marchó hacia oriente» (296).

11. *El caballo y las estrellas.*

Al llegar a este punto es preciso notar otra particularidad del aspecto del caballo. «En sus lados brillan estrellas en gran cantidad, en la frente tiene una luna reluciente». Es fácil imaginar que el caballo, intermediario entre el cielo y la tierra,

(295) Zelenin, *El culto de los ongones*, p. 299.
(296) *Recopilación Verchoyanskiy*, p. 142.

puede ser dotado de los atributos del cielo. En el *Rigveda*, el cielo es parangonado a un caballo adornado con perlas: «Como a un caballo oscuro, adornado con perlas, los *pitar* adornaron el cielo de estrellas» (*Rigv.*, XI, 8, 11). A este respecto, observa Ludwig que, aquí el caballo se toma como símbolo del cielo. Con lo anterior se puede comparar el hecho de que en ocasiones Agni se identifica con la luna (*Rigv.*, II, 2, 2): «Como un mensajero del cielo tú iluminas a las gentes humanas todas las noches».

Pero, con todo, es muy probable que el caballo, como cielo nocturno, sea una iteración del caballo diurno, del caballo solar. Si en la imagen del caballo-luna, hay algo de poco convincente, de artificioso (y aparece rara vez), el carro del dios-sol Helios, el carro de Indra o la barquilla solar del dios Ra, están llenos de belleza y de solemnidad. Pero no les encontramos en el cuento maravilloso: han muerto junto con la fe religiosa. Sólo se pueden encontrar débiles reminiscencias de ellos en ciertas imágenes totalmente accesorias, como por ejemplo la yegua en la que la maga «vuela todos los días alrededor del mundo» (Af. 94), o los tres caballeros del cuento de Vasilissa. En el cuento maravilloso el sol no se refleja en su dinámica, se refleja como reino y como palacio, y lo veremos más adelante. A tal respecto es interesante observar que en la religión egipcia la imagen de la emanación del fuego se atribuye precisamente al sol y que, bajo este aspecto también el caballo del cuento refleja probablemente al sol. «Oh, (Ra, dios del sol, o simplemente sol), tú que estás en tu esfera, que reluces desde tu cerco, tú te alzas sobre tu horizonte y resplandeces como oro en el cielo... tu emites llamas de fuego de tu boca» (*Libro de los Muertos*, XVII).

12. *El caballo y el agua.*

Otra particularidad del caballo, es su conexión con el agua. Comparte esta particularidad con sus cofrades europeos y asiáticos, con el Agni hindú y con el griego Pegaso. A decir verdad,

el caballo marino aparece relativamente menos veces en el cuento y no siempre es ayudante del héroe. Aparece de noche, estropea la cosecha de heno, se la come y la pisotea y los hermanos le escoltan. «Y he aquí que a medianoche en punto estalló un temporal, se conmovió el mar y de sus profundidades salió una maravillosa yegua, que corrió al primer montón y se puso a devorar el heno» (Af. 60). Pero, además, el caballo-ayudante, está a veces, relacionado con el agua. El viejecillo que se ha encontrado por el camino le dice al héroe: «Tu papá tiene treinta caballos, todos iguales; ve a tu casa, ordena al mozo de cuadra que les ponga a abrevar en el mar azul; el caballo que se entretenga más tiempo y penetre en el agua hasta el cuello, y que cuando se ponga a beber las olas se alcen ondeando de una orilla a otra, ese es el que debes coger» (Af. 93 b).

Con relación a la naturaleza telúrica y de ultratumba del caballo, su naturaleza acuática es un fenómeno secundario y más tardío como han demostrado Malten respecto a Grecia y Oldenberg respecto a la India. Igual que el caballo del cuento, el Pegaso griego tiene alguna relación con el agua. De una coz hace brotar una nueva fuente en el Helicón, la fuente de Hipocrene. Aquí aparece con claridad la primitiva naturaleza subterránea del caballo. Belerofonte lo captura con la brida que le ha dado Atenea, mientras está bebiendo en la fuente de Pirene en el Acrocorinto. Con mayor evidencia aún se manifiesta esta conexión con el agua en los caballos divinos de Poseidón, dios del mar. Los entrega, en ocasiones, a quien le dirige una plegaria devota; da, por ejemplo, una de sus parejas a Pélope, quien con ella conquista a su esposa, hija de Enomao, después de haber vencido a éste en una carrera. También los argonautas ven surgir un caballo del mar, con una doble crin dorada.

Según la investigación de Malten, Poseidón no fue siempre un dios marino; hubo una época en la que era una divinidad terrestre. En su origen era un dios subterráneo «que otorgaba la abundancia a la semilla y a la corriente de agua» (297). Des-

(297) *Malten, Das Pferd*, etc., p. 179.

de entonces aparece ya en conexión con el caballo. «Sólo a través de los habitantes de la costa, o, para ser más exactos, gracias a la colonización en los países de ultramar, el señor del agua dulce se convierte en señor de las aguas marinas» (298). Con su transformación en dios marino también sus caballos se convirtieron en caballos marinos (299). Y, efectivamente, la imagen del caballo que surge de las aguas no puede ser primaria; debe de ser un resultado histórico, y este proceso se ha constatado por lo que se refiere a Grecia. Algo similar sucedió en la India. Del caballo-divino Agni, se dice que es *apam napat,* es decir «hijo del agua». Oldenberg supone que *apam napat* era al principio un ser acuático que se fundió con Agni. «Tiene un vestido de agua de mar» (*Rigv.* Y, 65, 2). «De las aguas surges tú, puro» (II, 1). «Las aguas de los lagos le sirven» (III, 1, 3), etcétera.

13. *Algunos ayudantes más.*

El caballo y el águila no son los únicos ayudantes del héroe. No es posible transcribir ahora la nomenclatura completa ni exponer el sistema de los ayudantes del cuento; examinaremos únicamente sus formas más esenciales e importantes. Tras haber estudiado el águila y el caballo como ejemplos más típicos de los ayudantes-animales trataremos brevemente de algunos ayudantes antropomorfos.

Una categoría especial es la constituida por distintos maestros insólitamente hábiles. A menudo se trata de hermanos, cada uno de los cuales posee una determinada técnica. A veces son, en cambio, héroes que se encuentran por el camino, extraordinarios por su aspecto y por sus cualidades. Su número es grandísimo; según Bolte y Polivka, se pueden identificar cerca de cuarenta denominaciones de tales maestros.

Entre estos maestros la figura más sobresalientes es la de

(298) *Ibid.*, p. 179.
(299) *Ibid.*, pp. 179, 181, 185.

Moroz-Treskún o Studenez (Hielo-Crujiente o Frío). Se le representa de distintas maneras, pero a veces, no se alude a su aspecto exterior. En un cuento aparece como un anciano con la cabeza atada. «¿Por qué tienes atada la cabeza? Están atados mis cabellos; si los dejo sueltos, vendrá el hielo» (Chud. I, 33). Así aparece también en los hermanos Grimm (71). Lleva el sombrero calado y cuando el héroe le regaña por ello, responde: «Si me quito el sombrero, vendrá un hielo terrible y caerán muertos al suelo los pájaros».

El cuento ruso presenta además otra imagen más clara: «Luego apareció un viejo reviejo, mocoso, el moco le cuelga de la nariz como los carámbanos del techo» (Sm. 183). Las moradas de este Hielo Crujiente son siempre las mismas: en la casa de la princesa ha sido preparado un baño hirviendo para los héroes, para hacerles perecer en él. Pero Frío les ayuda. «Saltó veloz al baño, sopló en una esquina, escupió en otra; todo el baño se enfrió y en las esquinas había nieve» (Af. 77).

El carácter de esta figura es bastante claro. Se trata del dueño del tiempo, del señor del invierno y del hielo. Figuras análogas se encuentran, por ejemplo, en los mitos de los indios del norte. «Hace muchos años hacía mucho frío en la tierra. En la extremidad superior del río había un enorme carámbano del que brotaba un frío glacial. Todos los animales se juntaron para ir a matar al hombre que producía el frío, pero se helaron todos. También lo intenta el coyote, pero muere aterido, y tras él sale la zorra. La zorra fue más adelante y a cada paso que daba se le iba el fuego bajo los pies. Entró en la casa (donde vivía Hielo) y dio una patada en el suelo (repite la operación cuatro veces). Cuando dio la patada por cuarta vez, se derritió todo el hielo y volvió el calor» (300).

En este caso el señor del hielo y del frío es hostil al hombre; pero se somete al héroe que ha alcanzado ya el otro mundo. Es muy interesante el hecho de que en un cuento maravilloso ruso (Sm. 183), Studenez suplica igual que los animales

(300) Boas, *Indian Sagas*, p. 5.

agradecidos: «Iván, hijo de Kobylin, dame de comer y te seré útil en los malos momentos». Como hemos visto más arriba, el águila hace exactamente la misma súplica. Se puede suponer que aquí nos hallamos ante un reflejo de la representación según el cual los señores de los elementos pueden ser sometidos y obligados a servir. Y, precisamente, el héroe le obliga a servirle. A decir verdad, generalmente, se lo encuentra por casualidad y lo toma consigo. Pero esta casualidad recubría evidentemente otras formas de sumisión, del señor, una de las cuales podía ser el sacrificio propiciatorio, expresado aquí con las palabras «dame de comer».

Otra figura de la misma categoría es la de Usinya (Bigotudo). «Anda que te andarás llegó a un río de tres verstas de ancho. En la orilla había un hombre, con la boca taponaba el río, con los bigotes estaba pescando, cocía al pez en la lengua y se lo comía» (Af. 81 a). Si intentamos representarnos la figura de este Bigotudo, llegamos espontáneamente a la imagen del dique y la nasa a través de la cual se hace pasar el agua. En otras palabras, si Moroz-Treskún, es la personificación de la fuerza de la naturaleza, aquí nos encontramos con la personificación de un instrumento. Por ahora nos limitamos a notar este hecho, más tarde profundizaremos en la vinculación entre el instrumento, los ayudantes y los objetos encantados. A veces el narrador coloca a Usinya no en la orilla, sino en medio de las aguas. Es el dueño del río y de los peces, es una divinidad que concede la abundancia de peces y la fortuna en pescarles. En el fondo, no tiene ninguna importancia en el cuento maravilloso, es una figura episódica. A veces sirve de ayudante, lleva al héroe a través de las aguas al otro reino. Sobre sus bigotes atraviesa el agua el héroe: «sobre sus bigotes, como por un puente, pasan los caminantes, galopan los jinetes, marchan los carros» (Af. 81 b). Pero debemos recordar que también la naturaleza de pez de este ser puede ser explicada con comparaciones. En otros casos, el héroe atraviesa el río a lomos de un gran pez. Seres semejantes se encuentran también en el estadio de las creencias religiosas, por ejemplo, en la América septentrio-

nal. En una leyenda india, unos hermanos quieren poner a prueba la fuerza de uno de ellos. Se van al río. «Por la noche se pusieron a pinchar a su hermano y a arrastrarle por el pelo. Pero a él no le importaba, se acostó y se puso en la cabeza su gorra de castor. Entonces se puso a crecer el río, y sus hermanos y hermanas tuvieron que escapar a la montaña mientras él se quedaba tranquilamente junto al fuego. Aunque todo alrededor suyo estaba cubierto por las aguas, él permaneció seco junto a su hoguera» (301).

Es interesante que en este caso, justamente igual que en el cuento ruso y en el alemán, el movimiento de la gorra convoca a los elementos. Esta gorra entra en la categoría de los objetos encantados que examinaremos más adelante. En el caso citado, sólo vemos el agua, no la pesca. En otra leyenda india podemos leer: «Hijitos, ¿sabéis dónde ha taponado el río Asán? —No, ¿dónde? —Aquí y también allá. Fueron a aquel lugar y encontraron a Asán, quien ha taponado el río y casi lo había vaciado ya por entero, para coger los peces». Ellos le matan (302). Aquí, el ser que represa el río está también vinculado en esta ocasión con los peces. No siempre es antropomorfo: en otra leyenda india hay un enorme alce sobre el río, tiene las patas abiertas y mata (se traga), a quien baje al agua (303).

Hermano de Usinya es generalmente Gorynya (Monte), o Vertogor, o también Gorynyvc. «Y Gorynya-gigante sale a pasear y da patadas a los montes» (Af. 83). Es el espíritu de los montes. «Anda que te anda llegaron junto a un gigante, junto a Gorynyvc. Gorynyvc está balanceando al monte en su dedo meñique» (Z. V. 45). «¿Ves? Me han puesto aquí para dar la vuelta a las montañas» (Af. 50). Como atestigua Sternberg, los guilíacos llaman a los miembros de la estirpe del señor de los mares *tol'nivuch*, que significa «hombre marino», y a los del señor de los montes *nal'nivuch*, que significa «hombre montañés». También Gorynyvc es uno de estos «hombres montañeses», o

(301) *Ibid.*, p. 23.
(302) C. N. Unkel, *Sagen der Tembé-Indianer, Zfe*, 47, 1915, p. 286.
(303) Boas, *Indian Sagas*, p. 2.

uno de los «señores de los montes». Sus tareas no están bien definidas; a veces, salva al héroe perseguido (Af. 50), otras, en cambio, representa el papel del falso héroe, del hermano mayor que traiciona al menor. Pero incluso, cuando hace de falso héroe, está sometido al héroe. El héroe del cuento es un potente chamán al que se someten los señores del tiempo, de los ríos y los peces, de los montes y los bosques. Como todos los ayundantes-maestros, a Vertogor se lo encuentra casualmente el héroe. Pero el motivo de su sometimiento se trasluce en el cuento N. 50 de Afanasiev. «Llega a donde Vertogor y empieza a suplicarle, y éste le responde: Me agradaría acogerte en mi casa, príncipe Iván, pero me queda ya poco por vivir. Como ves, me han puesto aquí para dar la vuelta a las montañas; cuando le haya dado la vuelta a la última, moriré». Más adelante, el héroe se procura un cepillo que, arrojado al aire, se transforma en una montaña, y así ofrece a Vertogor un nuevo alimento. Aquí el motivo propio de la fuga y la persecución (el peine y el cepillo salvan generalmente de la persecución), se usa de un modo distinto, está trasladado. Este traslado es muy interesante y demuestra que la vida del señor de los alimentos está subordinada al hombre. Sin su apoyo, aquél perece. Así, también Usinya suplica: «Dame de comer». A cambio de esta ayuda, los señores de los elementos socorren al hombre después de su muerte y al chamán durante su vida.

También la antigüedad clásica tiene sus Vergotor, pero son dioses destronados. Combaten entre los gigantes contra Zeus, derribando las montañas y amontonando unas sobre otras para subir al cielo.

El tercer hermano, o gigante, es llamado normalmente Dubynya (Encinón) o Vertodub (el que da la vuelta a las encinas). «Ve a un hombre que arranca las encinas de raíz. —¡Salud, Dubynya! ¿Qué está haciendo? —Arranco las encinas. —¡Sé mi hermano y vente conmigo!» (Chud. 1, 33). Más tarde, este Dubynya derrota al ejército enemigo. En un cuento maravilloso (Af. 81 b), se le llama no Dubynya sino Duginya (el que alabea). «El gigante Duginya que dobla como un arco casi cualquier

árbol». Se podría pensar que en este caso se trata de una etimología equivocada, pero en el mito griego encontramos precisamente «el que curva los pinos». «Alabeador de pinos», es el bandido Sinis que, ata a los hombres a los pinos y luego los descuartiza, siendo castigado por Teseo.

Es evidente que si Usinya es «el hombre de los ríos» y Gorynya «el hombre de los montes», Dubynya será el «hombre del bosque». En eso es semejante a la maga, igual que Studenez o Moroz-Treskún es semejante a la donante Morozka. En ocasiones, Dubynya no hace de ayudante, sino de donante. El héroe se encuentra con un hombre que lleva leña al bosque. «¿Por qué llevas leña al bosque? —Es que ésta no es leña normal. —¿Qué quiere decir? —Si la esparces por el suelo, inmediatamente surge un ejército» (Af. 83).

Por lo tanto, entre la enorme cantidad de «maestros» de todo tipo se pueden distinguir cuatro tipos, como señores de los elementos: Moroz-Treskún, Usinya, Gorynya y Dubynya. Se someten al héroe como conveniencia de actos rituales o de otra clase que él lleva a cabo, pero el cuento sólo ha conservado los rudimentos de ese momento y lo ha sustituido por un encuentro casual con los ayudantes.

Pasemos ahora a otro grupo de ayudantes que no tienen nada en común con los señores de los elementos. Forman parte de él el arquero, el corredor, el herrero, el vigilante, Olfato fino, el timonel, el nadador, etc.

La comparación de los materiales muestra que estos ayudantes son la personificación de las facultades de penetración en la lejanía, en altura y en profundidad. Les volveremos a encontrar cuando estudiemos sus funciones en relación con las empresas impuestas por la princesa.

14. *Evolución de las representaciones del ayudante.*

Aún con toda su variedad, los ayudantes del cuento constituyen un grupo dotado de una unidad funcional propia.

Todo lo que hasta ahora hemos dicho de los tipos concretos

de ayudantes no tiene más que un valor limitado a ellos. Debemos ahora plantear el problema general de los ayudantes como fenómeno común al canon narrativo del cuento. Ya hemos visto cómo se entrega el ayudante al héroe; a menudo es la maga quien lo da al héroe. Las raíces históricas de la maga están claras: está relacionada con la iniciación. Del rito de la iniciación formaba parte la otorgación al joven de un poder encantado o mágico sobre los animales. Pero los paralelismos históricos con los tipos concretos de ayudantes no nos han llevado al rito de la iniciación. Nos han conducido al chamanismo, al culto a los antepasados, a las representaciones de la ultratumba. Muerto el mito, no muere junto con él la figura del ayudante, sino que, empieza a desarrollarse en conexión con el progreso económico y social, y llega a los ángeles custodios y a los santos de la religión cristiana. Uno de los eslabones de esta cadena es, justamente, el cuento.

En la historia de los ayudantes se pueden distinguir esencialmente tres fases o tres eslabones. El primero, es la obtención del ayudante durante el rito de la iniciación, el segundo, es la obtención del ayudante por parte del chamán, el tercero, es la obtención del ayudante en la ultratumba por el muerto. Estas tres fases no se siguen la una a la otra mecánicamente; son puntos de referencia que indican la orientación de la evolución. Examinemos en primer lugar la cuestión de los ayudantes en el ámbito del rito de la iniciación.

Este problema ha sido muy poco profundizado en la etnología, aunque toca a la esencia misma de la iniciación. Schurtz, que se ha ocupado del problema de la iniciación, no ha considerado en absoluto este aspecto de la cuestión. Webster, habla mucho más de ello: «La doctrina fundamental consistía en la fe en un espíritu-guardián personal, en el que los miembros de la asociación se transformaban mediante distintos ritos de carácter fálico» (Webster, 125).

De manera que, durante el rito de la iniciación, el joven se transformaba en su propio ayudante. Aunque sólo supiéramos esto, tendríamos ya derecho a plantear el problema de la conc-

xión entre el ayudante del cuento y la institución de la iniciación. Esto nos explicaría tanto la obtención del ayudante en el reino de la muerte (pues se suponía que el neófito estaba muerto), como la vinculación de este ayudante con el mundo de los antepasados. Ya hemos observado esta ligazón detalladamente cuando hemos analizado el caballo y los animales agradecidos, y eso explica también la conexión entre el ayudante y el mundo de los antepasados. En algunas tribus de la América septentrional, el espíritu-ayudante es llamado *manitú,* y se transmite humanitariamente. «Cuando el joven va a encontrarse con el espíritu-ayudante, no espera topar con uno cualquiera, sino con el ayudante de su clan» (Webster, 151). De tal manera, entre el iniciando y su ayudante hay una vinculación preestablecida. En el cuento maravilloso, el héroe busca antes que nada el caballo, y no un caballo cualquiera, sino el caballo de su padre, y este caballo está esperando desde hace tiempo a su amo. En todos estos casos. Webster, llama al ayudante *guardián - spirit,* sin hacer diferencias. Pero nosotros sabemos que este ayudante tiene una naturaleza animal. De este rito formaban parte determinadas danzas que se ejecutaban tras haberse vestido con las pieles de varios animales, bueyes, osos, cisnes, lobos, etc., cuyas cabezas se usaban como máscaras (Webster, 183), y eso debía simbolizar la transformación en animales. Por otra parte, esta facultad era transmitida por los antepasados, por los ancianos, celebrantes del rito de la iniciación (Webster, 61). Mediante cantos y danzas, los iniciados convocaban al ayudante. El cuento no ha conservado ni los cantos ni los bailes y los ha sustituido por la fórmula de conjuro. Donde las cofradías tenían muchos grados, el paso del grado inferior al superior solamente era concedido a quien poseía uno de estos ayudantes. «La admisión en tales asociaciones depende de haber adquirido cada joven, durante su pubertad, un espíritu-guardiín personal (un *manitú* o un *tótem* individual), igual al poseído por la asociación secreta en la que desea ser admitido» (Webster, 152). En la tribu kuakiutl, estos «ayudantes» y los privilegiados relativos a ellos, poseídos por toda familia importante, se transmiten a los

descendientes directos por línea masculina, o al yerno, mediante su matrimonio con la hija de un descendiente masculino, y de él a sus sobrinos» (Webster, 150). Todas estas indicaciones son muy importantes. Explican ,entre otras cosas, el examen a que se le somete al héroe, quien, antes de su matrimonio, debe probar que posee un ayudante. En este hecho, como veremos a continuación, se basa el motivo de las «empresas difíciles». Estas indicaciones sirven además para establecer una relación entre la obtención del ayudante y el matrimonio, como veremos al analizar la figura de la princesa.

Pero, sea dónde sea, que Webster obtuvo estas noticias, no dice nada sobre el sentido, ni el significado de la obtención del ayudante. Podemos a este respecto servirnos de una leyenda recogida por Boas. «Una vez, un hombre fue a la montaña para cazar cabras. Se encontró a un oso negro que se lo llevó a su guarida y le enseñó la técnica de coger los salmones y construir barcas. Al cabo de dos años, regresó a su patria. Cuando llegó a su pueblo todos tenían miedo de él porque tenía el aspecto de un oso... no podía hablar y no quería comer nada cocinado. Entonces le dieron una fricción con hierbas mágicas y volvió a ser un hombre... Desde aquel momento, cuando tenía necesidad iba siempre a donde su amigo oso, y éste le ayudaba siempre. En invierno, el oso, le cogía los salmones, cuando nadie podía cogerlos. Este hombre se construyó una casa y pintó encima un oso. Su hermana tejió un oso, en la manta que sirve para bailar. Por eso los descendientes de la hermana tienen un oso como emblema» (304). En este relato está clara también la estancia de dos años en la casa del oso, y el hecho de que a su regreso el héroe pierde el habla y sólo quiere comer cosas crudas. Es un ejemplo importante porque muestra los resultados de la permanencia en el hogar del oso y con ello, revela la finalidad y el sentido del rito correspondiente: el héroe vuelve a su hogar como un gran pescador, que tiene en su poder a los animales. Este caso muestra igualmente por qué

(304) *Ibid.*, p. 293.

son tan diversos los animales ayudantes. No se trata de ningún modo, como creen algunos etnólogos, de poseer un animal fuerte. El oso enseña a construir barcas y a pescar, operaciones que no son peculiares del oso; cualquier otro animal podría ejercer esta función. El animal no es importante por su fuerza física sino por su vinculación y su pertenencia al reino de los animales en general.

Esta es la forma más antigua, la fuente más antigua del motivo del ayudante encantado. Lo que hubiese antes de que apareciera la iniciación, sólo podemos conjeturarlo; no existen materiales que nos puedan revelar esa forma primigenia.

En esta fase no encontramos aún las distintas funciones que distinguen al ayudante, en especial su mediación entre los dos mundos, y faltan aún los ayudantes antropomorfos e invisibles. A la luz de estos materiales debemos admitir que la forma más arcaica de poder, sobre los ayudantes, es la facultad de transformarse en el propio tótem o en el del propio ayudante; como se ha visto, el cuento maravilloso ha conservado esta forma. Debemos admitir que los fines venatorios son el impulso más antiguo que dio origen al concepto de ayudante o de *manitú* o, según la terminología inglesa, *guardián-spirit*.

Pero el cuento maravilloso no ha conservado casi nada de las funciones venatorias del ayudante. Se halla algún rudimento de ellas en los casos en que, por ejemplo, el héroe que vive en el bosque con su hermana malvada recibe como regalo un cachorro de lobo, un osezno o una cría de león: estas fieras son denominadas «la caza» del héroe.

Donde no existe (o quizá ya no existe), la iniciación, el ayudante hay que procurárselo individualmente, pero la forma de su obtención recuerda muchísimo lo que ocurre en el rito: sólo falta la persona que lleva a cabo la iniciación. El joven se marcha sólo al bosque o al monte, se queda allí guardando silencio, ayuna, etc. Esta forma existe tanto en América como en Africa. Citando a Trill, Ankermann dice la siguiente a propósito de la tribu fang: «El progenitor de cada estirpe (*sippe*) poseía un animal que actuaba de *elanela*. Trill traduce esta palabra por

un animal voué a l'homme» (305). Pero la obtención individual del ayudante es en conjunto un fenómeno más tardío. En estos casos no todos obtienen un ayudante, sino en general sólo los elegidos, los chamanes, de quienes se cree que están en posesión de poderosos espíritus, de animales-ayudantes. Cómo se limitaron a castas las asociaciones secretas, nos lo ha mostrado Webster. Pero generalmente los chamanes no forman aún una casta. «Todo indio —dice Haeberlin—, tiene un espíritu-ayudante, conseguido en la juventud o más tarde; en ocasiones posee más de uno, para la caza, para la pesca, para los oficios, para la guerra, etc.; los ayudantes contra las enfermedades son espíritus de chamanes. La mayor parte de estos espíritus tienen forma de animales» (306).

Esto nos lleva a analizar los ayudantes del chamán. Lo que falta en la imagen del ayudante conseguido durante la iniciación (la mediación entre los dos mundos, etc.), nos lo da el ayudante del chamán. Esta es una fase posterior. «La fuerza sobrenatural del chamán —dice Sternberg—, no reside en él mismo, sino en los espíritus-ayudantes que están a su disposición. Son ellos quienes alejan las enfermedades, quienes llevan al chamán a los lugares más remotos e inaccesibles al simple mortal, a fin de que encuentre y asista al alma del enfermo; son ellos quienes ayudan a conducir al alma del muerto al mundo de ultratumba e inspiran las respuestas a todas las preguntas hechas al chamán. Sin estos espíritus, él es impotente.El chamán que ha perdido sus espíritus deja de ser chamán, y a veces incluso muere» (307). El modo que tiene el chamán de obtener sus ayudantes varía. Kroeber, que ha estudiado la religión de los indios de California, dice: «El procedimiento más usual para adquirir la virtud chamánica en California consiste en tener visiones. El espíritu, sea el de un animal o el de un lugar, del sol o de otro objeto natural, se trate de un pariente difunto o de un

---

(305) *Zfe*, 47, 1915, p. 139.
(306) Haeberling, *Zfe*, 56, 1924.
(307) *La electividad en la religión. Relig. Primit.*, pp. 140-179, p. 141.

espíritu totalmente incorpóreo, visita al futuro chamán en sus sueños, y la relación que se establece entre él y el chamán es la fuente y el fundamento de la virtud de este último. El espíritu se convierte en su espíritu guardián o *personal*, de él recibe los cantos y los ritos, o el conocimiento de los conjuros, lo cual le confiere la facultad de provocar o alejar la enfermedad y de hacer soportar lo que no resulta posible a otros (308).

En la tribu Shastu (California) se cree que la tierra está llena de ciertas «potencias, de ciertos males» que viven en especial en forma humana en las rocas, los lagos, las cascadas, el sol, la luna, etc.; o son animales que envían la enfermedad, la muerte y males de todas clases. Son los ayudantes de los chamanes (309). La obtención de los ayudantes se desarrollan de modo distinto al descrito por Kroeber: el ayudante «dispara» sobre el chamán, quien experimenta un dolor repentino (*einem zuckenden Schmerz*). Recordemos que en el cuento maravilloso el caballo cocea al héroe, quien a partir de entonces adquiere la fuerza.

Los materiales sobre los ayudantes del chamán son tan copiosos que no es necesario examinarlos con todo detalle. Vamos a fijarnos únicamente en algún caso que se halla especialmente cercano al cuento y lo explica. Un interés especial presentan los materiales sobre los altaicos dados a conocer por Anoquin. «La ayuda de los *aru kormosy* es necesaria en las relaciones con los espíritus del cielo y del mundo subterráneo, cuyo camino está repleto de obstáculos. Estos obstáculos se describen minuciosamente en los exorcismos. El chamán los supera todos únicamente gracias a la ayuda de los *aru komösy*. Durante el viaje constituyen una fuerza operante y protegen al chamán de los peligros, combaten contra los espíritus malignos con que se topan por el camino. Los *aru kormosy* esconden, haciéndole invisible, al chamán; se le posan en los hombros, en la cabeza, en las manos, en los pies, rodean su pecho en varias direcciones

---

(308) A. L. Kroeber, "The Religion of the Indians of California", *Univ. of. Calif., Publ. Arch. Ethnol.*, V. 4, n. 6, 1907, p. 325.
(309) Preuss, *ARW*, XIV, p. 235.

y por eso son denominados en los conjuros «coraza» o «vallado» (algunos chamanes tienen más que otros). Al frente de todos los espíritus que constituyen la coraza chamánica hay siempre un espíritu guardián personal consanguíneo, del que desciende el chamán» (310). Aquí el ayudante ha perdido ya su naturaleza animal, se ha vuelto invisible. Muy característica resulta la denominación «coraza» utilizada para indicar el espíritu. El verdadero elemento del ayudante del cuento maravilloso es el aire. Así son por ejemplo Smat-Rasum y otros ayudantes invisibles del héroe. «Smat-Rasum, ¿estás aquí? —Estoy aquí, no temas, ahora ya no me alejaré de ti» (Af. 122 a). Este «invisible» es el intermediario entre los dos mundos; a través del aire lleva al héroe al otro mundo. Pero junto a los ayudantes invisibles existen entre los altaicos además seres zoomorfos, uno de los cuales es Suila. Este tiene ojos de caballo y ve alrededor suyo hasta a una distancia que harían falta treinta días para recorrerla. Algunos chamanes imaginan a Suila bajo la forma del pájaro *bekrut* y con ojos de caballo (311). Esta sustitución no tiene lugar de una sola vez; hay seres híbridos que sirven de transición.

Se puede observar que la función venatoria de los ayudantes pasó poco a poco a un segundo plano y que es sustituída por la función de la curación y de la mediación entre los dos mundos. Especial significado empiezan a adquirir los animales que sirven para los desplazamientos (de ahí el caballo) y a ellos se asimilan los medios de locomoción, en especial la barca. Así, en el cuento los «maestros» están ya en la embarcación, forman la tripulación de la nave. Navegan en barca igualmente los argonautas,muy afines a nuestros simeones rusos. El viaje al otro mundo ha suplantado al principio venatorio tanto en el mundo clásico como en nuestros cuentos maravillosos. Poco a poco, el chamán y sus ayudantes dejan de ser cazadores y se convier-

---

(310) A. V. Anochin, *Materiales sobre el chamanismo entre los altaicos. Publ. Museo de Antrop. y Etno.*, IV, 2, 1924, p. 29 (enen ruso).
(311) *Ibid.*, p. 13.

ten en médicos, cazadores de almas. En el mito babilonio, al partir para los infiernos, Negal lleva consigo siete ayudantes que le ha dado su padre. Se llaman Relámpago, Fiebre, Canícula, etc. Las ilustraciones están en muy mal estado de conservación, pero la ausencia de escenas de caza, la marcha al otro mundo, la personificación de los elementos y la conexión con la magia son claramente visibles. Luego Nergal se casa con Erishkigal, soberana del reino subterráneo, y es evidente que los siete ayudantes le prestan su ayuda. Así pues, el estadio más tardío es el más cercano al cuento maravilloso (312).

Esto nos lleva a examinar el ayudante póstumo. Al principio, cuando la vida y la muerte no estaban aún netamente diferenciadas, no podía existir la figura específica del ayudante póstumo. Pero al estar todo el conjunto de la iniciación íntimamente ligado con la representación de la muerte, sus elementos pasaron al culto a los muertos; creando los ayudantes póstumos, cuya última ramificación puede ser considerada la representación de los ángeles, es decir, de seres semi-zoomorfos (alados), que llevan a las almas al cielo. Este es un fenómeno más tardío, florece en el culto estatal a los muertos que en el Egipto antiguo alcanza su forma más avanzada. Por los estudios de Turaev, Wiedemann, Breasted, etc., sabemos que también en Egipto existían ayudantes póstumos de este tipo. En las sepulturas fueron halladas tablillas con representaciones de genios que, como dice Turaev, «ayudan al difunto» en la ultratumba.

No puede entrar en nuestros objetivos un estudio especial de este problema de egiptología. Nuestro objetivo consiste en constatar la conexión existente.

Hemos trazado las etapas fundamentales de la evolución del ayudante. La forma más antigua ha resultado ser la representación de la transformación en un animal durante el rito de la iniciación. En un segundo momento, el ayudante se obtiene individualmente, y más tarde sólo por el chamán. En esta última

(312) A. Jeremias, *Holle and Paradies bei den Babyloniern*, Lipsia 1903, p. 22.

fase asume nuevas funciones, funciones de mediación entre los dos mundos, mientras que la naturaleza venatoria del ayudante empieza a pasar a segundo plano y también cambia gradualmente su papel. El animal cede su puesto al espíritu, y entre los animales aparecen algunos que están vinculados con los desplazamientos del hombre: el águila se funde con el caballo. Pero si el esquema aquí esbozado es correcto, el cuento maravilloso refleja todos los estadios de su evolución: hallamos en él las transformaciones, los ayudantes-serpientes, las aves, los espíritus, el grupo de los «maestros» cuya vinculación con los instrumentos de la caza aparece aún con toda claridad entre los altaicos, el caballo, etc. El problema de la manera que tiene de entrar esta figura en el cuento es el problema general del modo que tienen de entrar las representaciones religiosas en el cuento; de ello hablaremos en el último capítulo.

II. El objeto encantado

15. *El objeto y el ayudante.*

El análisis del ayudante encantado facilita y prepara el del objeto encantado. Entre uno y otro existe un estrecho parentesco.

Es fácil observar que estos objetos constituyen únicamente un caso particular de ayudante. Los ayudantes, sean criaturas vivas u objetos encantados, funcionan en principio del mismo modo. Así, por ejemplo, el caballo lleva al héroe a la tierra lejana, pero el mismo fin se consigue con la alfombra voladora o con las botas que andan solas. El caballo derrota al enemigo, pero también el garrote les vence e incluso les hace prisioneros. Naturalmente, existen ayudantes específicos y objetos específicos que no son intercambiables, pero estos casos concretos no constituyen una infracción del principio de su afinidad morfológica. En el cuento, los objetos encantados son tan numerosos que un análisis descriptivo de ellos no nos daría ningún resul-

tado. Parece que no existe ningún objeto que no pueda figurar como objeto encantado: prendas de vestir (el sombrero, la camisa, las botas, el cinturón), objetos de adorno (el anillo, los pendientes), los instrumentos y armas (la espada, el garrote, la muleta, el arco, la escopeta, el látigo, la maza), todo tipo de alforjas, sacos, bolsitas, recipientes (cubas), partes del cuerpo de animales (pelos, plumas, dientes, la cabeza, el corazón, los huevos), instrumentos musicales (silbatos, cuernos, cítaras, violines), objetos diversos de uso normal (el eslabón, el pedernal, toallas, manteles, alfombras, ovillos, espejos, libros, naipes), bebidas (agua, filtros), fruta y varas. Por más que se clasifiquen y se registren, su enumeración no nos da la clave para comprenderlos.

Tampoco obtendremos mejores resultados estudiando estos objetos según sus funciones. Las mismas funciones se atribuyen a objetos distintivos, y viceversa. Así, por ejemplo, los jóvenes que cumplen las órdenes del héroe pueden salir brincando del cuerno (Af. 108), de la alforja (Af. 109), de la cuba (Af. 109 II), de una cajita (Af. 111), de un bastoncito con el que se golpea en el suelo (Af. 113 b), del libro encantado (Af. 122 a), de un anillo. Estudiaremos aparte estas funciones: así, la función del traslado del héroe al reino lejano constituye por sí sola el tema de un capítulo.

Por eso clasificaremos de manera distinta a los objetos encantados; es decir, que no los estudiaremos por grupos de objetos, como tales, ni tampoco según sus funciones, sino de acuerdo a su comunidad de origen, en cuanto nos lo permitan los materiales.

6. *Garras, pelos, pieles, dientes.*

Los objetos encantados no sólo son parientes morfológicamente de los ayudantes encantados, sino que tienen el mismo origen. Así, por ejemplo, muchos objetos encantados son partes del cuerpo de un animal: pieles, pelos, dientes, etc. Sabemos que durante la iniciación se confería a los jóvenes poder sobre

los animales, hecho que se expresaba externamente por la entrega de una parte del animal. Desde aquel momento, el joven la llevaba consigo en una bolsita, o se la comía, o se insertaban esas partes en su cuerpo. En esta categoría hay que incluir, por lo tanto, a los ungüentos: también tienen origen animal, como se puede observar fácilmente en los cuentos maravillosos.

Pero más a menudo, el trozo de animal es entregado en mano al joven y constituyente un medio de poderío sobre los animales. Lo mismo ocurre igualmente con la obtención individual del ayudante. Entre los indios arapaho hay que subir para ello a la cima de un monte. «Al cabo de dos o tres o, como máximo, siete días, se le aparece al hombre el espíritu-guardián. Generalmente se trata de un pequeño animal con aspecto humano que, al huir, adopta todo el aspecto de un animal» (313), cuya piel a continuación lleva el hombre. De estos casos y de otros semejantes deducimos que la forma más antigua de los objetos encantados es la de partes de animales. El cuento ha conservado con tal claridad el significado de este don: los pelos de la cola del caballo dan poder sobre los caballos, y lo mismo se puede decir de las plumas de aves: «Y he aquí que se levanta el pájaro-jefe, y le da una pluma de su cabeza: Conserva esta plumita, escóndela. Si tienes alguna dificultad, sácala, cámbiatela de mano y nosotros te ayudaremos en todo» (Z. V. 129). El héroe recibe como don una espina de lucio; en el momento crítico, el lucio le esconderá en su nido o se lo tragará, el héroe se transformará en lucio (Z. St. 265. Variante: el héroe recibe como don un huesecillo de cuervo, una garra de león, una escama de pez, etc.). Finist Halcón-Brillante entrega también a la muchacha una pluma de su ala: «Si haces con ella un gesto hacia la derecha tendrás en un abrir y cerrar de ojos todo lo que desees» (Af. 129 b). La fórmula «todo lo que desees» es, naturalmente, una sustitución tardía de deseos más antiguos y precisos que se referían al animal mismo, al animal como presa. Esto se ve claramente en los mitos americanos: «Vio a un hom-

(313) Preuss, *ARW*, XVI, p. 249.

bre sentado en un alto ribazo. Sus piernas se balanceaban en el abismo. Tenía consigo dos carracas redondas: cantaba y golpeaba en el suelo con las carracas. Entonces aparecían en tropel los búfalos alrededor suyo, caían en la orilla y se veía que habían sido muertos» (314). Es sabido que las carracas se hacían normalmente en forma de animales, y casi siempre de pájaros. Así nos encontramos también aquí con el fenómeno de que no es preciso poseer un animal fuerte para tener poder sobre los animales: normalmente, el cuervo puede asegurar una buena caza de búfalos. Esta creencia existe en muchos pueblos, también en muchos pueblos que no conocen el rito de la iniciación, y aparece entre los cazadores vogules. D. K. Zelenin dice al respecto: «Una creencia vogul afirma que quien lleva consigo un morro de zorra, de cibelina o de armiño tendrá éxito en todo» (315).

Si nuestra observación es correcta, si entre el animal-ayudante (sujeto de la ayuda) y el animal cuya caza se intenta (objeto de la ayuda) no existe necesariamente una conexión, cualquier animal o cualquier objeto pueden hacer de ayudante. En tal caso, la no correspondencia entre el ayudante y sus funciones, el hecho de que la función no esté vinculada a determinados animales u objetos que den una correcta impresión fantástica, no es simplemente un procedimiento de la creación artística, sino que tiene también su base histórica en la mentalidad primitiva. Describiendo las bolsitas curativas, que tienen cierta importancia en el rito de la iniciación, dice Frazer: «El saco está hecho de tal manera que represente en líneas generales al animal con cuya piel ha sido fabricado. Todo miembro de la asociación (de la asociación secreta) lleva consigo un saco similar, en el que conserva los objetos extraños y absurdos que constituyen los amuletos y talismanes del salvaje». Estos talismanes y amuletos se hallan esencialmente vinculados a los ani-

(314) Kroeber, *Gros Ventre Myths*, p. 75.
(315) Zelenin, *Tabú*, p. 56. Sobre el mismo tema, ver: Preuss, *Geistige Kultur*, p. 23. Muchos materiales en la *op. cit.* de D. K. Zelenin, *El culto de los ongones.*

males, y son el arquetipo de nuestros «dones encantados», entre los cuales están los sacos, las alforjas, las bolsitas; las cajitas constituyen un grupo aparte. De estas alforjas y cofrecillos salen los espíritus-ayudantes. Esto nos lleva a hablar de los objetos (y no sólo de origen animal) de que salen los espíritus. Pero antes de pasar a ese tema debemos examinar los objetos cuya derivación de los utensilios puede probarse.

17. *Objetos-utensilios.*

Todo lo que hasta ahora hemos dicho nos muestra un rasgo significativo de la mentalidad del hombre primitivo. En la caza, el papel más importante no lo representan los instrumentos: flechas, redes, trampas; lo esencial es la virtud mágica, la capacidad de atraer al animal. Si un animal era muerto, no se debía a que el arquero fuese excelente o la flecha buena, sino a que el cazador conocía el conjuro que ponía a la fiera al alcance de la flecha, a que en forma de un saquito lleno de pelos tenía un poder mágico sobre los animales. La función de los útiles se considera por ahora secundaria. Engels dice: «En la base de muchas representaciones inexactas de la naturaleza, de la propiedad del hombre, de los espíritus, de las virtudes mágicas, etc., existe la mayoría de las veces algo de negativamente económico; el bajo nivel económico del período prehistórico tiene su orgien e incluso su causa en la representación errónea de la naturaleza» (316). Aquí nos encontramos con un caso concreto de esta representación errónea de la naturaleza. A medida que se perfeccionan los utensilios se puede observar el siguiente fenómeno: la virtud mágica atribuida al principio al animal-ayudante mediante una gran parte cualquiera de su cuerpo se transfiere al objeto. El hombre advierte en menor medida su propio esfuerzo y en mayor medida la acción del instrumento. Nace así la concepción de que el instrumento ac-

---

(316) Engels, *Carta a Konrad Schmidt del 27 octubre* 1890 (Marx-Engels, *Obras Escogidas,* Moscú-Leningrado, 1934, p. 376).

túa no ya como consecuencia de los esfuerzos realizados por el hombre (cuanto más perfeccionado esté el instrumento tanto menores son los esfuerzos), sino en virtud de las cualidades mágicas inherentes a él. Nace la representación del instrumento que trabaja sin el hombre. Desde ese momento, el instrumento es divinizado. El instrumento divinizado, igual que los pelos encantados, etc., es un segundo substrato, más tardío, de la historia de los objetos encantados. Las funciones del instrumento son la causa de su deificación. De ello se habla con mucha ingenuidad, pero muy exactamente, en el manuscrito de la Rusia septentrional *El jardín de la salvación* del s. XVII, que trata de la conversión de los lapones al cristianismo: «Si se mata a una fiera con una piedra hay que honrar a la piedra, y si se golpea a la presa con la clava hay que deificar a la clava» (317). Esta creencia puramente venatoria subsiste aún en el período de la agricultura primitiva: algunos indios «ruegan» a las varas con que remueven las raíces (318). La representación según la cual el instrumento actúa no por el trabajo del hombre, sino exclusivamente por virtudes especiales inherentes a él, conduce, como hemos observado, a la representación de instrumentos que actúan sin el hombre. Tales instrumentos se hallan en los mitos de los pueblos cazadores y han llegado hasta nosotros a través del cuento maravilloso. En el mito de los indios taulipang basta con que el héroe clave su cuchillo en un matorral para que el cuchillo se ponga a cortar el solo los árboles. Golpea al árbol con el hacha, y el hacha se pone a talarlo ella sola (319). La flecha disparada al azar se clava por sí sola en los pájaros, etc. (Ibid. 92). En el cuento maravilloso, el hacha ahueca por sí sola la barca (Af. 122 a) o corta la leña (Af. 100), los cubos llevan solos el agua (Ibid.) Es interesante observar que tampoco en

(317) N. Charusin, *Los lapones de Rusia*, Moscú, 1890, p. 137 (en ruso).

(318) Sternberg, *La evolución de las creencias religiosas*, p. 268 (en ruso).

(319) Th. Koch - Grünberg, *Vom Koroima zum Orinoko*, vol. II. *Mythen und Legenden*, etc., 1924, p. 125.

este cuento ha desaparecido del todo la antigua vinculación con los animales: es el lucio quien lo quiere. Pero en el cuento esta conexión no es obligatoria. El garrote apalea a los enemigos por su propia iniciativa y les hace prisioneros; con la ayuda de la escoba y la muleta «se puede, derribar cualquier fuerza» (Af. 107), etc. Aquí la vinculación ya se ha perdido.

18. *Objetos que sirven para invocar a los espíritus.*

Los materiales que hemos citado nos acercan a la comprensión de los objetos con que se puede invocar a los espíritus. Tales objetos pueden ser de naturaleza animal (pelos de caballo) o instrumentos (el garrote), por no hablar de toda una serie de otras cosas (el anillo).

Los casos más arriba citados muestran cómo se concebían antiguamente los objetos, las cosas, y en particular los instrumentos. En ellos habita una fuerza; pero la fuerza es un concepto abstracto. Ni en el lenguaje ni en la mentalidad existen medios para expresar este concepto. A pesar de ello, tiene lugar el proceso de abstracción, pero este concepto abstracto se incorpora o, por decirlo mejor, se presenta como un ser vivo: se ve por los pelos que invocan al caballo. La fuerza es inherente a todo el animal y a todas sus partes. En los pelos reside la misma fuerza que en todo el animal, es decir, que en los pelos está el caballo, igual que está en la boca, igual que en un hueso está todo el animal. La representación de la fuerza como ser invisible es otro paso hacia la creación del concepto de fuerza, o sea, hacia la desaparición de la imagen y su sustitución por un concepto. Así se crea la concepción de los anillos y de otros objetos con los que se puede invocar a un espíritu: nos encontramos ya en un escalón más altos que la veneración del instrumento. La fuerza ha sido extraída del objeto y vinculada a una cosa cualquiera, que no presenta externamente ningún indicio de tal fuerza. Y esto es el «objeto encantado».

Pero hasta ahora hemos hablado de tales objetos como si no fuesen patrimonio del cuento, sino de la práctica. ¿Existían

efectivamente esos objetos en la praxis cotidiana? Sí, existían y eran utilizados, y creemos que se trata de un fenómeno tan conocido que no es necesario detenerse en él: son los llamados fetiches, amuletos, talismanes, etc. En la etnología comparada este problema no ha encontrado por ahora a su estudioso. Las formas y los modos de empleo de estos objetos coinciden a veces exactamente con el panorama que nos ofrece el cuento. Limitémonos a citar la tribu en la que hay «anillos dotados del poder de poner en relación a quien los lleve con determinados espíritus» (320). Así pues, también en eso ha conservado el cuento reminiscencias del pasado.

19. *Objetos para encender fuego.*

Entre los objetos susceptibles de invocar al ayudante ocupan un lugar especial los instrumentos para encender fuego, que invocan principalmente al caballo. En el cuento se trata por regla general del eslabón y el pedernal, en ocasiones unidos a los pelos. Hay que prender los pelos para invocar al caballo. El hecho de que el eslabón se halle casi constantemente (pero no exclusivamente) relacionado con el caballo se explica por su naturaleza ígnea.

En el eslabón, las fuerzas mágicas propias de las cosas se revelan con claridad y vigor especiales. El eslabón y el pedernal han sustituido evidentemente a formas más antiguas, de cuando el fuego se producía por frotamiento. Ya hemos visto que Agni es invocado mediante el roce de dos ramitas. Por eso el instrumento que enciende el fuego es un objeto encantado que sirve para invocar a los espíritus, y no sólo al caballo. Así, por ejemplo, en un cuento de la Rusia Blanca, el héroe encuentra en la cabaña del bosque una bolsa de tabaco que no contiene tabaco sino «un eslabón y una yesca», ¡Voy a probar a frotarlos! Es algo que viene bien a un viajero». «Frotó el eslabón y apare-

(320) Frobenius, *Weltanschaunng*, p. 326.

cieron doce jóvenes. ¿Qué te ocurre?» (321). En un cuento alemán (Grimm, 116) hay que encender la pipa para invocar al espíritu. Esto nos explica la lámpara de Aladino y quizá también el hecho de que para hacer aparecer al espíritu-ayudante hay que frotar en ocasiones el anillito encantado.

20. *La varita.*

A representaciones totalmente distintas se remontan la varita, la rama o el bastoncito. Los objetos de que hasta ahora hemos tratado son partes de animales o son instrumentos. La varita, en cambio, es el resultado de las relaciones entre el hombre y la tierra y las plantas. La única circunstancia no conservada por el cuento es ésta: la rama se corta de un árbol vivo, y entonces puede estar encantada, es decir, que puede transferir a quien la toque la virtud milagrosa de la fecundidad, de la abundancia y de la vida. «A hombres, animales y plantas en diversas épocas del año se les golpea o se les dan latigazos con una ramita verde (o con una varita), para que estén sanos y robustos», dice Mannhardt. Cita muchos casos que demuestran claramente que la fuerza vital de la planta se transfiere a aquello a lo que golpea. La misma virtud se atribuye a las raíces y a los tallos. En el cuento *La enfermedad fingida* (Af. 119 b), el príncipe muerto es devuelto a la vida por una pequeña raíz que entrega un anciano. «Cogieron la raíz, hallaron la tumba del príncipe Iván, la abrieron, le sacaron, le frotaron con esa raíz y por tres veces se la pasaron por el cuerpo y el príncipe Iván se puso en pie». La fuerza de la pequeña raíz se transmite al hombre. En otro cuento, una serpiente hace revivir a otra aplicándole en el cuerpo una hojita verde (Af. 119 a B) (hablaremos de ello en el capítulo sobre la serpiente). Se comprende, pues, por qué resucitan también los latigazos al muerto (Onc. 3).

---

(321) V. N. Dobrovol'sky, *Anales etnológicos de Smolensk*, Parte I, "*ZRGO*", Sec. etn., 1891, p. 557 (en ruso).

21. *Objetos que proporcionan la abundancia eterna.*

A todo lo que hemos dicho hay que añadir que no todo objeto de cualquier clase puede estar encantado, sino únicamente el que ha sido obtenido de determinada manera: en la época del rito de la iniciación se trataba del objeto recibido de manos de los ancianos. En el cuento es el objeto dado por el padre muerto, por la maga, por el muerto agradecido de que le hayan sepultado, por los animales-señores, etc. En pocas palabras, está encantado el objeto que ha sido conseguido «allí». En el estadio más antiguo «allí» significa «en el bosque» entendido en el sentido amplio de la palabra, y más tarde es el objeto traído del otro mundo o, según el cuento, del reino lejano. No todas las aguas hacen revivir a un muerto, pero sí el agua que el pájaro ha traído de la tierra lejana. Con ello vemos que existe un grupo de objetos cuya virtud mágica viene de haber sido traídos del reino de los muertos. De ellos forma parte el agua, que devuelve la vida o la vista, las manzanas que dan la juventud, los manteles que proporcionan la comida y la abundancia, etc. Por ahora nos limitaremos a registrar este hecho que sólo se podrá explicar después de haber analizado el reino lejano y sus propiedades (cfr. cap. VIII).

22. *El agua viva y muerta, débil y fuerte.*

Entre estas cosas merece una especial atención el agua viva y muerta y sus variedades, el agua débil y fuerte. El agua viva y la muerta no son antitéticas, se complementan respectivamente. «Roció al príncipe Iván con el agua muerta y se recompuso su cuerpo; le roció con agua viva y el príncipe Iván se puso en pie» (Af. 102). Tal es la fórmula canónica para el uso de esta agua.

En este punto surgen dos problemas: Primero, ¿de dónde viene esta agua? Segundo, ¿por qué es doble? ¿Por qué no se puede simplemente rociar al muerto con agua viva, como por otra parte sucede en algún caso raro?

Para responder a esta pregunta examinaremos algunos casos que se refieren a la fe de los griegos en una vida de ultratumba. Las representaciones de la antigüedad clásica que se refieren, entre los griegos, a la fe en una vida ultraterrena, se asociaban muy frecuentemente, al parecer, con la representación de dos tipos de aguas del reino subterráneo, como muestran con toda claridad, por ejemplo, las imágenes de la Italia meridional. Así, la tablilla de oro de Petilia (322), que se ponía en el sarcófago del difunto, dice al alma del muerto que en la casa de Hades verá dos corrientes distintas, una a su mano izquierda y otra a la derecha. Junto a la primera se alza un blanco ciprés, pero no es ésta la corriente a la que debe acercarse el alma. Las tablas ordenan al alma que se dirija a la derecha, por donde discurre desde el lago de Mnemosina el agua reparadora, rodeada de sus guardianes. A ellos debe dirigirse el alma y decirles: ¡No puedo más de sed! ¡Dadme de beber!».

Examinemos más atentamente este texto. También él nos habla de dos aguas: la primera no se halla vigilada y no significa ningún beneficio para el difunto; la otra, en cambio, está vigilada con todo cuidado, y antes de que le den de su agua el difunto es interrogado. ¿Qué agua es? En el texto no se la denomina ni viva ni muerta. Pero es un beneficio para el muerto, es una agua para los muertos, o, en otras palabras, es un agua «muerta». Es lícito suponer que este agua calma al muerto, es decir, le proporciona la muerte definitiva o el derecho a morar en las regiones del Hades.

¿Pero para qué sirve entonces el otro agua, la que está a la izquierda y no la vigila nadie? No se puede saber por el texto que hemos transcrito. Trazando un paralelismo, se puede suponer que se trata del «agua de vida», el agua para los muertos que no entran en el infierno, sino que salen de él. Antes de entrar en el Hades, ese agua no produce ningún efecto, y por eso no está vigilada. Nos lo muestra con evidencia la catábasis babilónica de la reina Ishtar. Como dice A. Jeremias, «ella vuelve

(322) Kaibel, *IG XIV*, n. 641; Dieterich, *Nekyia*, p. 86.

a bajar después de que el guardián le ha obligado a dejarse rociar con el agua de vida» (323). Si las hipótesis aquí expuestas son correctas, esto explica por qué se rocía primero con agua muerta y luego con agua viva al héroe. El agua muerta termina de matarle, le transforma definitivamente en un muerto. Esta es una especie de rito funerario, que corresponde al acto de cubrir de tierra el cadaver. Sólo después de eso es un verdadero cadáver y no un ser entre dos mundos, susceptible de regresar en forma de vampiro. Sólo después de la aspersión con el agua muerta podrá tener efecto el agua viva.

Si son exactas las conjeturas que hemos hecho, también arrojan alguna luz sobre el agua «fuerte» y la «débil». Estas aguas se encuentran a derecha e izquierda del recién llegado, en la bodega de la maga o junto a la serpiente.

Tanto la maga como la serpiente son los guardianes de la entrada al reino del más allá. La serpiente está vigilando el río y el puente que llevan al reino lejano. «El agua fuerte está a la derecha del puente, la débil a la izquierda» (Af. 77 V). Antes de la batalla estas aguas se cambian. El héroe bebe el agua «fuerte», mata a la serpiente y penetra en el otro reino.

La analogía con el material griego que hemos citado anteriormente es bastante completa, pero no es aún absoluta. A la pregunta de qué agua bebe el héroe, si de la vida (o sea, la de los vivos), o de la muerta (para los muertos), no es posible dar una respuesta precisa. Aquí la exactitud y el sentido originarios ya se han perdido, se han borrado. A esta pregunta no se puede contestar, como no se puede responder a la interrogación de si el héroe es un difunto o un ser vivo: es un ser vivo que irrumpe en el reino de los muertos en forma de audaz transgresor y de raptor. También aquí nos encontramos con una transgresión del orden establecido. El héroe no bebe el agua que le estaría destinada si fuese muerto, y con eso adquiere la fuerza, la roba, como roba las manzanas que rejuvenecen y otros objetos milagrosos.

---

(323) *Hölle und Paradies*, p. 32.

En mi opinión, por lo tanto, el agua «muerta y viva» y el agua «fuerte y débil» son una misma cosa. El cuervo, que se va volando con dos vejigas lleva justamente este agua. El muerto que pretende entrar en el otro mundo usa sólo un agua. El vivo que quiere entrar, usa también sólo un agua. El hombre que se ha metido en el camino de la muerte y desea regresar a la vida se sirve de los dos tipos de agua.

Estas hipótesis deben seguir siéndolo hasta que no consigamos otros materiales más precisos. Pero a la luz de estas suposiciones podemos afirmar que antes de entrar en el otro mundo Ishtar bebe únicamente agua «muerta». A su regreso, bebe la otra agua. Sólo queda por añadir que esta agua doble debe de ser distinguida del agua que «sana y vivifica», que cura la ceguera, etc., la cual se halla también en el otro mundo, y de la que hablaremos al estudiar el reino lejano.

23. *Las muñecas.*

Así pues, el análisis de algunos objetos encantados nos vuelve a llevar al dominio a que nos conduce el análisis de otros muchos elementos: al reino de los muertos.

Al mismo ámbito lleva el estudio de otro objeto que se halla en el límite entre los ayudantes encantados y los objetos encantados, es decir, la muñeca. Una de estas muñecas figura en el cuento *Vasilissa la Bella* (Af. 59 a). Su mamá muere: «Antes de morir, la comercianta llamó a su hija, sacó una muñeca de debajo del cobertor, se la dio y dijo: Voy a morir, y junto con mi bendición te dejo esta muñeca. Tenla siempre contigo, no se la dejes ver a nadie, y cuando tengas alguna dificultad, dale de comer y pídele consejo». Asadovskiy, Andreev y Sokolov, que han publicado la recopilación de Afanasiev, se inclinan a creer que este motivo no es folklórico, ya que no tiene analogías: en el cuento Gryaznavka (Sm. 214) hay muñecas a las que la heroína se dirige con la misma fórmula que encontramos en Afanasiev: «Vosotras, muñecas, comed: mi dolor atended». En un cuento de la Rusia septentrional hallamos: «En mi cofre hay

cuatro muñecas, si te pasa algo ellas te ayudarán», dice la madre moribunda a su hija (Sev. 70). Observamos, pues, que esta muñeca debe de ser alimentada. En segundo lugar, que las muñecas figuran ampliamente en las creencias de muchísimos pueblos, y la analogía con el cuento es bastante precisa.

Para comprender mejor este motivo vamos a citar también un caso sacado del cuento maravilloso. En el cuento *El príncipe Danila-Gavrillo* (Af. 65), la muchacha perseguida se hunde poco a poco en el suelo (es decir, entra en el infierno) y en su lugar deja a cuatro muñecas que responden por ella al perseguidor con su misma voz. En este caso, la muñeca hace de sustituto de quien ha bajado al subsuelo.

En las creencias de muchísimos pueblos, la muñeca representaba justamente este papel. «Es sabido que los ostiacos, los goldos, los gviliacos, los orocos, los chinos y en Europa los maros, los chusvacos y otros muchos pueblos fabricaban en memoria de un miembro difunto de la familia un «fantoche de madera», o sea, un muñeco que consideraban como receptáculo del alma del difunto. A esta efigie le daban de comer todo lo que comían ellos, y, en general, la rodeaban de cuidados como si fuese un hombre vivo» (324). Esta creencia no es en absoluto una particularidad específica de Siberia o de Europa. En Africa, entre los eime, cuando muere la esposa y su viudo se vuelve a casar, tiene en su cabaña una muñeca «que representa a la esposa del mundo de allí. Le son redimidos honores de todo tipo, para que la mujer del otro mundo no esté celosa de la mujer de este mundo» (325). En la Nueva Guinea holandesa, después de la muerte de alguien, se esculpe una figurita que sirve para vaticinar. Frazer describe minuciosamente de qué manera se atrae a una muñeca al alma del enfermo (326). Al contener el alma de un muerto. Sus parientes fabricaban una muñequita

---

(324) Zelenin, *El culto de los ongones*, p. 137.

(325) C. Meinhof, *Die Religion der Afrikaner in ihrem Zusammenhang mit dem Wirtschaftsleben*, Oslo 1926, p. 63.

(326) *The golden Bough*, p. II, *Taboo and the Perils of the Soul*, 53 - 54.

y la cuidaban con esmero: en ella se encarna el alma del difunto. La muñeca se sienta a la mesa, se la pone a dormir, etcétera. (327).

En Egipto, esta representación tuvo un reflejo en el culto en sufragio de los difuntos. Ju. P. Franzov ha observado el fenómeno en su estudio sobre los cuentos del antiguo Egipto que tienen como tema a los sumos sacerdotes (328). En la magia del antiguo Egipto era ampliamente conocido el uso de figuritas con fines mágicos. Con la misma viveza con que el uso de figuritas como figuritas-ayudantes se ha transmitido a nuestro cuento, esta representación tuvo una gran difusión en el culto en sufragio de los difuntos en forma de figuritas-ayudantes *uscebti* o *sciauabti*. Y aunque tienen aspecto animal, la vinculación resulta obvia, ya que el hombre-antepasado sustituyó al animal-antepasado. Como observa Wiedemann, las figuritas *uscebti* tenían aspecto de estatuillas, se colocaban en la tumba junto al difunto, se les daba el nombre de «respuestas» y debían ayudar al muerto en la ultratumba (Wiedemann, 26).

Todos estos materiales muestran a qué representaciones y costumbres se remonta esta muñeca. Ella es el muerto, hay que darle de comer, y el muerto, encarnado en esta muñeca, ayudará a los vivos.

24. *Conclusión.*

Los materiales que hemos referido muestran que los objetos encantados tienen un origen distinto según su contenido.

Vamos a esbozar una división en los siguientes grupos fundamentales: objetos de origen animal, objetos de origen vegetal, objetos cuya base la forman las herramientas, objetos de distintos tipos a los que se atribuyen fuerzas autónomas o personificadas, y, finalmente, objetos relacionados con el culto a los muertos.

Este es únicamente un esbozo preliminar. Con una análisis

(327) Charusin en *Etnografia*, IV, p. 234.
(328) *Folklore soviético*, 2-3, 1936, pp. 159-223.

más minucioso se podrán encontrar nuevos grupos y objetos que no hemos examinado podrán ser incluidos en los grupos ya mencionados.

Este es el panorama que nos muestran los objetos por lo que se refiere a su composición. Como categoría histórica se remontan en conjunto a las mismas raíces a que se remonta el ayudante, del que constituyen nada más que una variedad.

Todo el desarrollo del cuento maravilloso y el hecho de que los objetos encantados sean dados por la maga (o por sus equivalentes), por los reyes de los animales, o que sean encontrados en el bosque, etc., constituyen una prueba más de la armonía y del estado de integridad del cuento maravilloso, de su valor histórico y de su sensatez.

La maga y sus dones son dos aspectos de un todo, y el cuento ha conservado íntegramente esta conexión.



CAPÍTULO SEXTO

EL TRASLADO

1. *El traslado como elemento de la composición.*

El traslado al otro mundo es el eje del cuento maravilloso y también su centro. Basta con motivar el traslado mediante la búsqueda de la esposa, un viaje maravilloso, el pájaro de fuego, etcétera, o mediante un viaje de negocios y añadir al cuento el final correspondiente (es encontrada la esposa, etc.) para tener el esqueleto, aún descolorido e inconexo, pero ya perceptible, sobre el cual se disponen los diverosos temas. El traslado es el momento subrayado, relevante, lleno de color, del desplazamiento del héroe en el espacio.

El cuento maravilloso ruso presenta muchas variedades de traslados. Hablaremos únicamente de las típicas, que aparecen más a menudo: el héroe, por ejemplo, se transforma en un animal o en un pájaro y corre o vuela, o se sube a un pájaro, a un caballo o a la alfombra voladora, se pone las botas que andan solas, le llevan el diablo o un espíritu, viaja en una nave o se traslada en una barca voladora, atraviesa un río con la ayuda de alguien, desciende a un precipicio o escala las montañas mediante escaleras, cuerdas, cinchas, cadenas o zarpas, el árbol crece hasta el cielo, o el héroe trepa por un árbol o, finalmente, es conducido por un guía a quien sigue.

No es necesario compilar un catálogo completo de estas formas, y ni siquiera resultan precisas una sistematización y clasificación exactas de ellas. Las formas del traslado se funden, se

asimilan, pasan unas a otras. Lo esencial no es la esquematización, sino que todos los tipos de traslado revelan un único origen: que se derivan del la representación del viaje del difunto al otro mundo, y algunos reflejan además con mucha exactitud los ritos funerarios.

2. *El traslado en forma de animal.*

Cuando va al otro reino y regresa de él, el héroe se transforma a veces en animal como representación de la muerte. En ocasiones, el héroe emprende el vuelo después de haber estado donde la maga; antes de eso, había ido caminando, después se eleva por los aires. La transformación está relacionada con la causa del viaje aéreo: el héroe se transforma únicamente en el momento en que conoce la existencia del reino lejano.

Es interesante observar en qué animales se transforma el héroe. Se puede notar cierta alternancia. «Corrían por los montes como armiños y por el mar azul como grises ánades» (Sm. 298). Vemos aquí a determinados animales que no pueden constituir un medio rápido de transporte. Y otro caso análogo: «Iván, paladín ruso, se sentó encima de un castor y atravesó el mar, lo atravesó y se bajó del castor» (Chud. 62). La elección de semejantes animales revela el origen venatorio y utilitario de esta imagen. Mucho más frecuentemente, y, en general, en muchas más ocasiones que los demás animales, aparece el pájaro. «El gigante Burya dio un golpe en el suelo, se transformó en águila y se fue volando al castillo» (Af. 76). Se podrían aducir muchísimos ejemplos más. No vamos a repetir ahora lo que ya hemos dicho acerca del pájaro y de su sustitución por el caballo. La representación del pájaro es, sin duda, de las más antiguas. Pero cuando aparecen los animales de silla, la función del traslado pasa a ellos y también el pájaro hace de cabalgadura. Como demostró N. Ia. Marr, basándose en materiales lingüísticos, la cabalgadura más antigua en Europa fue el ciervo. Más tarde, esos materiales fueron confirmados por las excavaciones. También el cuento ha conservado el ciervo. «Al marcharse se trans-

formó en un ciervo pie-veloz y voló como una flecha disparada del arco; corrió, corrió, se sintió cansado y de ciervo se transformó en liebre; se puso a galopar con toda la fuerza que tenía en su cuerpo, se hizo daño en las patas a fuerza de tanto correr y se transformó en un pajarillo con la cabeza dorada; voló aún más rápido, voló y voló, y en un día y medio llegó al reino donde estaba la princesa Marya» (Af. 145). Es característico que el ciervo se triplique en el pájaro y la liebre, más antiguos, formando un único conjunto. Con la aparición del caballo desaparece también la tradición totémica de la transformación y empieza un hecho nuevo: el hombre cabalga al animal. Pero, por un lado, se dice a veces que el héroe «se transformó en caballo y corrió a la corte de Elena la Bella» (Af. 120), o sea, que se transfieren al nuevo animal las antiguas formas de uso mágico; por otro lado, las nuevas formas de uso del animal (como cabalgadura) se transfieren, como hemos observado, a antiguos animales: el pájaro hace de cabalgadura.

3. *El saco de piel.*

Los materiales citados no prueban quizá irrefutablemente que el viaje del héroe al reino lejano haya surgido de la representación del traslado del muerto al reino del más allá; pero otras formas de este motivo no dejan ninguna duda al respecto.

En el cuento se halla muy difundida la siguiente forma de traslado: el héroe no se transforma en un animal, sino que se somete dentro de su piel o se introduce en su cadáver; luego le agarra el pájaro y se le lleva. Las variaciones de este motivo son muy distintas. Para hacer subir a su operario a la montaña de oro, «el mercader se procuró un cuchillo, mató un caballejo asmático, le abrió, puso al joven en el estómago del caballo y lo cosió, luego se ocultó entre los matorrales. De pronto llegaron unos cuervos negros, con las garras de hierro; cogen la carroña, se la llevan a la montaña y se ponen a picotearla. Se comieron al caballo y ya iban a llegar adonde el hijo del mercader»

(Af. 136). «Llegó volando un águila, le envolvió en una piel de cordero y lo llevó a la montaña de oro» (Sm. 49). En este último caso vemos que el héroe no se limita a entrar en el cadáver de un animal, sino que se envuelve también en su piel. En otro cuento, Iván se halla en una fosa a la que están arrojando una carroña. «¿Cómo escabullirse? Ve a un gran pájaro que arrastra a una vaca; al mismo tiempo echaron a la fosa una vaca muerta. Se la ató en rededor del cuerpo. Llega el pájaro, aferra al animal y se la lleva y el príncipe Iván se balancea por los aires y no consigue desatarse» (Af. 111 a).

Comparando esta forma de traslado con la anterior, es fácil llegar a la conclusión de que nos encontramos en este caso ante una forma más reciente, que ha sustituido a la transformación. El antiguo animal, usado anteriormente para el traslado, es decir, el pájaro, aún no ha sido olvidado y hace de transportista. Pero, al lado de eso, encontramos también al caballo, la vaca y el buey.

Esta conjetura nos la confirman los materiales. El revestimiento con la piel de un animal se encuentra en los ritos de la iniciación y simboliza la identidad con el animal. Los iniciandos bailaban, revestidos con pieles de bueyes, osos, búfalos, imitando sus movimientos y representando a un animal totémico (329).

La misma representación se halla también en los ritos funerarios y en los mitos de los pueblos cazadores. Sternberg dice: «Como después de su muerte el hombre se convierte en el animal que le sirve de totem, es natural que ello repercuta también en los ritos funerarios: el difunto es envuelto en la piel del animal que le hacía de tótem» (330). Así, en la tribu owaha, cuyo tótem era un búfalo, se envolvía a los cadáveres en una piel de búfalo (331). Nansen ha observado esta costumbre entre los esquimales: «A menudo se doblan las piernas del difunto sobre su espalda y en esta postura se le envuelve en una piel» (332).

---

(329) Webster, *Primt. Secr. Soc.*, p. 183

(330) Sternberg, *La evolución de las creencias religiosas*, p. 477.

(331) Kohler *Ursprung der Melusinensage*, p. 39.

(332) Nansen, *Eskimoleben*, Leipzig y Berlín, 1903, p. 216.

Nansen explica la costumbre por el propósito de conseguir que el cadáver ocupe el menor espacio posible en la tumba, pero así se explicaría el plegado de las piernas y no el acto de coser la piel. Rasmussen observa que los esquimales son arrojados al mar dentro de una piel cosida (333). Por tanto, el acto de enfundarles en la piel no está relacionado con la fosa, como cree Nansen, el cual no nos dice a qué animal pertenece la piel. La misma costumbre ha sido observada también entre los chukcos.

Un motivo correlativo existe igualmente en los mitos, y en este caso el revestirse con la piel o introducirse en ella, como forma de identidad, aparece con toda claridad. En estos casos predomina el ave. El héroe, por ejemplo, coge un águila. «La sacudió con tanta violencia que se separaron todos los huesos y la carne... Luego se vistió con la piel del águila y voló al cielo, al reino de los muertos» (334). Estos mitos se hallan muy difundidos en América. Ielch, dios de la tribu Tlinkit, mata a una urraca, se pone sus plumas y vuela al cielo, donde coloca el sol (335). Del mismo modo se puede interpretar el vestido chamánico, que frecuentemente se asemeja a un pájaro.

Este uso tiene una difusión mucho mayor entre los pueblos criadores de ganado, en los cuales se encierran los cadáveres en la piel de un buey o una vaca, como suecede en el cuento. Se pueden hallar muchos ejemplos de ello en Africa. «Cuando muere alguien que posee ganado —dice Raum hablando de la tribu yiagga—, se mata a uno de sus animales y se recubre el cadáver con su piel (336). «Entre los wahehe —dice Fülleborn— se encierra al difunto en la piel sobre la que ha muerto». Y añade: «El duelo por el muerto duraba ocho días. Pero como en aquel clima calurosísimo el cadáver empieza muy pronto a exhalar un fuerte hedor, lo envolvían en una piel de buey, y cuando ya no

---

(333) Rasmussen, *Grönlandssagen*, Berlín 1922, p. 254.

(334) Frobenius, *Weltanschauung der Naturvölker*, pp. 27, 153; Boas, *Indian Sagas*, p. 38.

(335) *Ibíd.*, p. 30.

(336) I. Raum, *Die Religion der Landschaft Moschi*, *ARW*, XIV, 1911, p. 184.

bastaba, en una segunda, una tercera, una cuarta, una quinta» (337). Lo equivocado de esta explicación mecánico-racionalista es evidente al comparar este caso con los demás. Frobenius refiere: «Cuando murió el gran rey, según la costumbre de sus padres, le envolvieron en una piel de vaca y le hicieron flotar durante tres días en el lago.»

Los pueblos que observan esta costumbre, normalmente no le dan ninguna motivación. Son los estudiosos quienes buscan por su propia iniciativa las motivaciones: tiene lugar, según ellos, para evitar el hedor o para economizar sitio en la tumba, etc. Todas estas motivaciones son, naturalmente, erróneas y la explicación debe buscarse en la historia de la costumbre y no en sus formas.

Los pueblos en cuestión viven de la cría de ganado. Tales son, por ejemplo, los hindúes del período védico y, en efecto, también allí encontramos la misma costumbre. Debemos detenernos a examinar este hecho. La India alcanzó un alto grado de civilización y, sin embargo, conservó la antigua costumbre de envolver los cadáveres en una piel de animal. Pero como los cadáveres se quemaban, el envolverlos en una piel debía de tener una causa especial. Antes de quemar al difunto se le revestía o cubría con las partes correspondientes del cuerpo de una vaca (es decir, sobre su cabeza se ponía la cabeza de la vaca, etc.) o junto con el cadáver se quemaba a un macho cabrío. El dios del fuego, Agni, se llevaba al muerto en medio de las llamas (338). ¿Cuál es la causa de esta costumbre? Se hace para que Agni queme, o sea, devore al animal y no al hombre. En el Rigveda leemos: «Para defenderte de Agni, revístete con una envoltura hecha de trozos de vaca» (*Rigv.*, X, 16, 7). Esta motivación es patentemente más reciente. Los científicos alemanes han acuñado el término especial *Umlegetier* (animal que sirve para revestir) para indicar a la vaca con cuya piel se cubría a los cadáveres. El cadáver era recubierto con la piel de un ani-

---

(337) Fülleborn, *Das deutsche Nyassa u. Ruwumagebiet*, Berlín 1906, pp. 184, 148.

(338) E. J. Hertel, *Die arische Feuerlehre*, Leipzig 1925, p. 18.

mal, con el pelaje hacia afuera y conservando la cabeza, las patas y la cola.

Es interesante el hecho de que este rito o costumbre exista también entre las civilizaciones agrarias de la antigüedad, pero ya en forma de restos.

En el Egipto de los tiempos más remotos los cadáveres se sepultaban envueltos en pieles y las excavaciones han sacado a la luz huellas de tal tipo de sepultura (339). Budge cree que se trata de un primer intento de momificación. Más tarde, cuando la momificación había progresado, la costumbre de envolver al muerto en una piel adoptó otra forma, que ha conservado con mucha claridad el originario sentido de identidad. «Ya no es el muerto quien es envuelto en la piel, sino el sacerdote celebrante». «Antes de tumbarse en el lecho —dice Budge— se envolvía en una piel de buey o de vaca, y con tal acto pretendía obtener la resurrección; se creía que «pasando» a través de la piel del buey, el hombre adquiría el don de un nuevo nacimiento...». Se suponía que también los dioses hacían otro tanto: así, Anubis había pasado a través de la piel de Osiris. Aquí vemos que el animal se ha convertido en dios, y que encerrando al muerto en una piel se le hacía uno solo con el animal y se le confirmaba la inmortalidad. Esta misma representación se refleja también en los sacrificios: «La piel era algo típico de los sacrificios, el pasar a través de ella confería al hombre la fuerza y la vida de la víctima y le convertía en representante del animal muerto. Igual que el buey era el símbolo de Osiris, quien a su vez era el «buey Amentes», así el hombre que se revestía con su piel representaba a Osiris» (340).

Aquí parece faltar la representación del movimiento. Como dice Moret, la piel hacía de «sudario ensangrentado» (341). Esto se deb al hecho de que los egipcios no se imaginaban el viaje del difunto en forma de vuelo, sino sobre todo como trayecto

(339) E. A. Budge, *The Book of the Dead*, I. p. XXI.
(340) Budge, *The Book of the Opening the Mouth*, p. 31.
(341) Moret, *Rois et Dieux d'Egypte*, París, 1911, pp. 12 ss.

recorrido en una barca, que para ellos resultaba el medio de transporte más natural. Pero el oficio del buey como acompañante al otro mundo no es ajeno tampoco a Egipto.

Dice Moret: «El buey, cómplice de Set (rival de Osiris), es, como tal, ofrecido en sacrificio; después de haber sido muerto acompaña a Osiris al cielo, llevándole en su lomo, y da su piel para hacer una vela para la navecilla divina, con la que se llega al paraíso». La piel, por tanto, se ha transformado en vela (342).

En Grecia, la costumbre de vestir con una piel al cadáver fue sustituida por la creencia según la cual los dioses vestían pieles. De Hércules ya hemos hablado, y es también conocida la imagen de Dionisos vistiendo una piel de buey con la cabeza y los cuernos que se bambolean. En este estadio se creía frecuentemente que los animales que acompañaban al difunto al otro mundo le servían únicamente para alimentarse, y hemos visto en la India los rudimentos de esta creencia. La representación del hombre-animal es, pues, sustituida por la de hombre-animal en calidad de alimento o, como cree Stengel, del animal en calidad de servidor en el otro mundo. «A los animales comestibles se les quita la piel, se envuelve el cadáver en su grasa, y se quema el cadáver del animal junto con jarros de miel y carne en la inmediata vecindad del difunto» (343). Pero a los caballos no se les despoja de la piel; «deben seguir al difunto para servirle en el Hades».

Todos estos materiales muestran claramente que la fuente del motivo del héroe que se introduce en el cadáver de un animal o se encierra dentro de él, debe de buscarse en los ritos funerarios que en otra época reflejaron la representación de la identidad con el animal tras la muerte y habían pasado por el estadio de la cría de ganado.

4. *El pájaro.*

La operación de encerrar al héroe dentro de la piel señala

(342) *Ibíd.*, p. 110.
(343) Stengel, *Aides Klytopolos*, *ARW*, 1905, p. 208.

ya el principio de la desaparición de la representación original de la identidad. El mismo fenómeno se observa en el motivo del héroe que no se transforma en animal o no se hace encerrar en su interior, sino que lo cabalga. También a este respecto podemos observar que, al principio, se cabalgan los animales de los que se piensa que son difuntos, es decir, los pájaros, y en un segundo momento aparecen los verdaderos animales de silla. El cuento dice: «Siéntate en mis alas. Te llevaré a mi país... El mercader se sentó en las alas; el águila remontó el vuelo en dirección al mar azul y subió arriba, arriba» (Af. 125). En una variante de la misma narración, el águila pregunta por tres veces al héroe lo que ve bajo él. «El campesino se sentó en el águila; el águila se alejó de la orilla y preguntó al campesino: Mira y dime lo que hay detrás nuestra, y delante y debajo» (Af. 125, b). «Detrás nuestra —respondió el campesino— está la tierra; delante, el mar; encima de nosotros, el cielo, y por debajo el agua.» A medida que avanza el vuelo, varía el panorama.

Estos ejemplos muestran claramente la vinculación entre la imagen del ave y la representación del espacio lejano y en especial del mar. Si, como vimos, la costumbre de envolver el cadáver en una piel alcanza su apogeo entre los pueblos dedicados al pastoreo y a la cría de ganado, el pájaro resulta, en cambio, característico de los habitantes de las costas. No lo encontramos, por ejemplo, casi nunca en Africa central; pero, en cambio, predomina en las islas de Oceanía y entre los habitantes de la costa americana. Junto al ave, o formando un todo con ella, como veremos a continuación, entre estos pueblos aparece la barca. Según ellos, el reino de los muertos no está más allá de los bosques y los montes ni tampoco bajo tierra, sino más allá del horizonte; es al mismo tiempo el reino del sol y del agua. En el arte figurativa de estos pueblos existen imágenes de madera de pájaros que tienen forma de barca; el muerto se sienta generalmente sobre un pájaro, representación ésta que, según la opinión de Frobenius, nació por influjo de los viajes en barca.

En el cuento que ya hemos citado, Iván va adonde el rey del mar, y la imagen de este rey se halla a menudo relacionada con

el sol. En otra versión del mismo cuento (Af. 103), Iván se apodera de la Señora del Mar y va a continuación a las tierras lejanas donde pernocta el sol; el rey Sol se aflige por la pérdida de la Señora del Mar. Cuentos de este tipo convienen mucho a los mitólogos, quienes pretender encontrar en ellos un reflejo de los fenómenos celestes. En efecto, el reino lejano es a menudo (pero no siempre) el reino del sol, como veremos más adelante cuando llegue el momento de estudiar este motivo. Pero el hecho es importante no como reflejo de la representación del cielo y de sus astros, sino como reflejo del reino de los muertos: el ave es precisamente el animal característico que transporta allí a los muertos. «En Oceanía y en la América nord-occidental —escribe Wundt—, la concepción dominante entre el pueblo, según la cual las almas de los antepasados o de personas fallecidas recientemente viven en determinadas aves, está ligada directamente al mito según el cual el alma del difunto está en relación con el sol, su futuro morada» (344). Que el ave es el alma del difunto, es algo conocido ya desde hace bastante, pero acerca del origen de esta representación los estudiosos tienen en ocasiones opiniones más bien nebulosas. Wundt, por ejemplo, piensa que la representación del ave-alma nació de la representación conforme a la cual el alma se convertía en humo durante la cremación del cadáver. «El paso del alma al humo —escribe—, que se alza al cielo desde el cadáver quemado, se aproxima ya a otra forma de encarnación del alma... precisamente a su transformación en animales veloces, en especial pájaros y otros seres volantes». Según nosotros, ésta es, en cambio, la segunda fase de las representaciones de las transformaciones, desarrolladas entre los pueblos navegantes o habitantes de las costas.

No es preciso citar muchos materiales. Nos limitaremos a algunos casos ilustrativos. En su libro sobre la concepción del mundo en los pueblos primitivos, Frobenius dedica todo un capítulo al pájaro. En Tahití y en las islas Tonga, la representación

---

(344) W. Wundt, *Volkerpsychologie*: *Mythus u. Religion*, 3a. ed., Lipsia, 1920, pp. 100 ss.

de los pájaros como transportadores del alma existía aún a finales del siglo pasado. Cuando muere el hombre, se apodera de su alma un pájaro. A continuación, el pájaro transporta al alma al reino del más allá. Entre las aves que transportan a los muertos están, entre los habitantes de Oceanía, el pájaro-rinoceronte; entre los australianos, la corneja; en la tribu nutka, el cuervo. En Tahití y en las islas Tonga se cree también que el ave está al acecho y que se come el alma del difunto. El mismo pájaro-rinoceronte figura también entre los dayaki: transporta rápidamente, y con toda seguridad, el alma del difunto a la ciudad de los muertos.

Esta creencia ha tenido también su reflejo en los mitos y en los ritos. Entre los dayaki se ata una gallina al pecho del difunto. En Borneo se ofrecen gallinas en sacrificio. En Sumatra se rocía al cadáver con sangre de gallina (345).

La misma representación aparece en los mitos de Oceanía. Maui, deseando conseguir el fuego, vuela al infierno a lomos de un palomo. En un cuento-mito de Micronesia se dice: «Pon comida en un pájaro, algunas esteras, y ve volando en busca de tu mujer» (346).

En la mitología de la América nord-occidental tenemos la figura de Ielch: «Ielch es, ante todo, el pájaro de los muertos, el guía de las almas; invita a comer a los espíritus de los difuntos e invita a otros a llorar con él por los muertos» (347).

La representación del alma-pájaro o del alma raptada por el pájaro se ha conservado en Egipto, en Babilonia, en la antigüedad clásica, y todas estas formas están próximas al cuento y lo explican. En Egipto existen muchas especies de traslado al reino del más allá, y en general las representaciones egipicias no tienen ninguna unidad ni coherencia. Los cuerpos de los reyes difuntos —dice Morte— permanecen en las pirámides, «pero las almas que han conocido los caminos del bien que llevan al paraíso van adonde los dioses, sea subiendo por una escalera que

(345) Frobenius, *Weltanschauung*, cap. I.
(346) P. Hambruch, *Sudseemärchen*, Jena 1912, p. 168.
(347) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 26.

surge en el extremo del horizonte, sea realizando el trayecto en una barca en la que va remando el tenebroso Caronte, sea disolviéndose en vapor o alzándose sobre las alas de Thot, ibis sagrado» (348). Analizaremos más adelante la escalera y la barca, por ahora nos interesa el ave. El vuelo a lomos del pájaro aparece en el *Libro de los Muertos*. «Me alcé, me alcé como un poderoso y joven gavilán, salido de su huevo. Vuelo y bajo como un gavilán, con un lomo de cuatro brazos de ancho y con alas semejantes a una esmeralda del sur» (*Libro de los Muertos*, XXVII, p. 248).

También Babilonia conoce esta representación. En el poema de Gilgamesh, Eabani sueña que es llamado al infierno (Irkalla), «donde viste un traje de plumas, como los pájaros» (349). En Babilonia, pues, los muertos eran imaginados como seres con forma de pájaros. Una representación análoga existía también en Grecia (350). También la narración del Pseudo Calístenes cuenta, por ejemplo, que a la muerte de Alejandro alzó el vuelo un águila. A la muerte del cínico Peregrino Proteo hubo un terremoto, y un águila voló al cielo exclamando con voz humana: «He abandonando la tierra y subo al Olimpo» (351). Esta creencia se refleja aún en ciertas obras como el *Oncironcriticón* (Tratado de los sueños) de Artemidoro. En él, cada ave que se ve en sueños es interpretada como un hombre, y cada vuelo soñado como la aspiración del alma a repudiar la envoltura terrestre y a volar a los Campos Elíseos en forma de animal-ave (352). En Roma, cuando morían los emperadores, se soltaba a un águila para que llevase al cielo el alma del soberano (353).

Y, finalmente, en la imagen de los ángeles alados tenemos en el cristianismo los últimos residuos de esta creencia.

---

(348) *Rois et Dieux d'Egypte*, p. 130.
(349) W. Jensen, *Das Gilgamesh-Epos*, p. 10.
(350) Weicker, p. 23.
(351) R. Holland, *Zur Typik der Himmelfahrt*, *ARW*, XXXII, 1925, p. 210.
(352) Weicker, p. 23.
(253) R. Holland, *op. cit.*, p. 213.

5. *A caballo.*

El caballo es seguramente de origen posterior al pájaro. Ya hemos mostrado cómo se asimila el pájaro al caballo, como el caballo alado es, en esencia, un pájaro-caballo. Cuando empezaron los hombres a domesticar los caballos, la representación de la transformación en animal había pasado ya probablemente a un segundo plano, aunque encontramos en el cuento casos aislados de transformación en caballo. El caballo figura en los ritos: es sepultado junto con el difunto en calidad de cabalgadura. Malten ha observado esta sustitución en la Grecia antigua: «En la religión helénica (igual que en la germánica), el muerto aparece en forma de caballo, pero, al mismo tiempo, también en forma de caballero o de poseedor de un caballo.» Así pues, el vuelo del héroe a grupas del caballo refleja otra frase de las mismas representaciones de que nació el viaje a lomos del pájaro: el traslado al reino de los muertos. Esta situación resulta tan evidente que podemos abstenernos de citar materiales, y dirigir al lector a la lectura de las obras ya citadas de Anucin, Negelein, Malten, etc.

6. *En la nave.*

Si el caballo en su calidad de transportista no exige un examen especial, ya que su figura ha sido analizada anteriormente en su conjunto, no ocurre lo mismo con el tema de la barca, que hasta ahora no hemos estudiado, y en el que vamos a detenernos. La barca o la nave a bordo de la cual parte el héroe no es una embarcación del todo usual: es un navío volante. «Verás ante ti una nave, sube a bordo y vuela adonte te convenga» (Af. 83). «De repente, la barca se elevó por los aires y en un instante, como una flecha, le llevó a una gran montaña rocosa» (Af. 78). Pero también aparecen la nave o la barca corrientes, como la barca de los siete Simeones, a la que antes aludimos.

Al estudiar el ave, hemos mostrado cómo el navío volador es una evolución de ella, igual que el caballo. El caballo heredó

sus alas; la nave, sólo la capacidad de superar el aire. Waser dice que «quizá no sea posible hallar una región habitada de cierta entidad en la que no exista la creencia en el navío de las almas» (354). En mi opinión, esto no es exacto. El caballo prevalece en la India, en las estepas asiáticas, entre los escitas, los griegos, los germanos, los eslavos, etc. La barca predomina entre los pueblos insulares de Oceanía, y en Europa el país clásico del culto a la barca de los muertos, o más exactamente de la sepultura en barca, es Escandinavia.

En toda Oceanía, barcas de todo tipo hacen de sepultura. Las encontramos colgadas de los árboles (355), puestas en altas plataformas especiales (356), se las hunde simplemente en el agua, o se les prende fuego. De todos estos casos, y especialmente de los de prenderles fuego y exponerlas en plataformas, se deduce claramente la representación del viaje aéreo del difunto.

Estas manifestaciones derivan evidentemente de la representación del pájaro, aun si no lo supiésemos por los objetos esculpidos que figuran una barca en forma de ave y representan al «navío de las almas». «La barca en forma de pájaro transporta a las almas al otro mundo», dice Frobenius. Y si en la isla de Timor se cree que en el momento de la llegada al otro mundo la barca es toda de oro, eso significa que el difunto ha llegado al reino del sol.

En Egipto, la barca se ha fundido con el sol: la navecilla de los muertos viaja por el agua junto con el sol (357). En Babilonia, como sabemos por el mito de Gilgamesh, tenemos la travesía del mar.

En Grecia no existe el rito de la sepultura en barca. Como dice Boldyrev, «los griegos no fueron nunca navegantes natos», tenían miedo del mar. «La nave que se aventuraba entre las olas de aquel mar podía penetrar sin advertirlo y poco a poco en las

---

(354) Waser, *Charon*, *ARW*, I, 1898, pp. 152-182.

(355) Frazer, *Belief in Immortality*, II, p. 20.

(356) Frobenius, *Weltanschauung der Naturvölker*, p. 14.

(357) A. Wiedemann, *Die Toten und ihre Reiche im Glauben der alten Aegypter*, Leipzig 1902, p. 10.

regiones fantásticas, y una navegación ordinaria podría convertirse en una peregrinación a las regiones de ultratumba» (358). Para los griegos, el mar era un elemento extraño, ser sepultados en una barca no era una perspectiva halagüeña, a diferencia de la representación de los escandinavos, entre los cuales, como demostró Anucin, la sepultura en barca asumía formas solemnes y es recordada en la *Edda.*

En cambio, en las representaciones griegas se halla la travesía del río, con el lóbrego piloto Caronte, también recordada en el cuento. El cuento ruso ha conservado los detalles de la advertencia que el anciano hace al héroe: «En tu camino hay tres ríos anchos, en esos ríos hay tres transbordos: en el primero te cortarán la mano derecha, en el segundo la izquierda y en el tercero te dejarán sin cabeza.» Dejando a un lado la tripulación, nos encontramos aquí con la representación de la amputación de la mano en el momento de transbordar (cfr. Onc. 3). Ya encontramos antes la amputación de la mano como elemento típico de la iniciación. Con esta operación el piloto se da a conocer como piloto de la muerte.

7. *El árbol.*

Origen afín tiene el motivo del árbol, desde el cual se llega al cielo. «Cogió el saco y se subió a la encina. Subiendo, subiendo llegó hasta el cielo» (Af. 110). Aquí, el cuento ruso refleja la representación ampliamente difundida según la cual los dos mundos (y a veces también los tres, el subterráneo, el terrestre y el celeste) están vinculados por el árbol. A esta representación está dedicado el capítulo séptimo del libro de Sternberg sobre el culto al águila entre los pueblos siberianos. Lo que más nos interesa es el hecho de que la representación del árbol-intermediario está relacionada con la del ave. Entre los yacutos, todo chamán tiene un «árbol chamánico», es decir, una vara

(358) A. V. Boldyrev, *La religión de los navegantes de la Grecia antigua. Rec. Religión y sociedad,* Leningrado, 1926, pp. 145-146 (en ruso).

muy alta con barras transversales a guisa de escalera y con la efigie de un águila arriba del todo. Este árbol está relacionado con la iniciación del chamán. «Llama la atención —escribe Sternberg—, que entre los buriatos el momento central de la iniciación del chamán esté constituido por la subida a un árbol erigido a propósito; al subir a ese árbol, el chamán alcanza la suprema comunión con las divinidades, a través de sus esponsales con la virgen celestial... En la cabaña del chamán se alza otro de estos árboles, pero menos alto. En el pectoral del chamán oroco están representados los tres mundos, el superior el de en medio y el inferior. Una caída del chamán de este árbol lleva consigo la ruina de todo el mundo» (359). Sternberg indaga la denominación de este árbol entre los distintos pueblos siberianos y llega a la conclusión de que significa «camino». Todos estos materiales son interesantísimos, pero la deducción de Sternberg parece muy dudosa. Hace remontarse a este árbol a las representaciones del árbol sagrado de la India donde todo Buda (y antes que él todo inspirado) tenía igual que el chamán siberiano su árbol particular al que se hallaba vinculada su virtud; este árbol era llamado *bodhitaru*, árbol de la sabiduría, del conocimiento. La ascensión al cielo por medio del árbol, los esponsales con la hija del sol o la ascensión de los primeros hombres desde el infierno, son temas que se encuentran no sólo en Asia, sino también en América.

Por tanto, se ve con claridad que, prescindiendo de la sepultura en los árboles o en los troncos de los árboles, el árbol se halla poco relacionado con el culto a los muertos. Pero el árbol-intermediario tiene relación con la iniciación chamánica y con la imagen del ave, por un lado, y, por otro, como vimos en los materiales de Anucin, con la barca y con el tronco en que se deposita al difunto. Todos estas conexiones no han sido estudiadas por la etnología. En sus estudios especiales sobre el árbol, lo mismo Philpot que Zelenin no advirtieron el papel del

(359) L. Ia. Sternberg, *El culto al águila entre los pueblos siberianos (Religión primitiva)*, pp. 112-127.

árbol como intermediario entre los dos mundos (360). Pero para nuestros fines nos bastan estas pocas indicaciones.

8. *La escalera o las cinchas.*

El trayecto por la escalera está estrechamente vinculado al árbol. Por los materiales de Sternberg hemos visto ya que el árbol chamánico asume la forma de una escalera. En el cuento ruso, la planta del guisante llega al cielo. «Y se convirtió en una escalera» (Sm. 43). Esta escalera no sirve sólo para subir al cielo, sino también al monte. «Y al instante apareció una escalera en el monte» (Af. 93, a). Para descender al mundo subterráneo se utilizan las cinchas. «Y entonces se le ocurrió matar a sus caballos, desollarles y cortar cinchas de su piel, trenzarlas y hacer con ellas un saco y luego bajar allí abajo (al reino subterráneo)» (Chud. 2). En el saco hecho con cinchas de caballo trenzadas resulta fácil reconocer una deformación de la piel en que se envolvía el héroe. La ascensión a la montaña se puede realizar de otra manera, algo inesperada. El héroe entra en una caverna: «Entró, se ató a las manos y los pies ciertas garras de hierro y empezó a subir el monte» (Af. 71). Las garras del ave revelan la conexión entre este motivo y la imagen del pájaro.

Nos encontramos aquí frente a la asimilación de formas distintas para el motivo de la subida y para el del descenso. Todas las formas que hemos citado son relativamente más recientes y revelan con facilidad su originaria derivación de otras formas, en especial de los animales. Y, aunque aparezcan bastante pronto las imágenes de los dioses que descienden del cielo a lo largo de una cuerda, en los usos funerarios sólo aparecen las escaleras en un estadio, el correspondiente al de Egipto. Junto a algunas momias del Egipto antiguo fueron halladas escaleras en miniatura, con las que las almas podían subir al cielo (361). Esta es-

(360) J. H. Philpot, *The sacred Tree*, Londres, 1897; D. K. Zelenin, *Los árboles-totem en las leyendas y en los ritos de los pueblos europeos*, Ed. Ac. Ciencias, 1937 (en ruso).

(361) L. Ia. Sternberg, *La religión de los guiliacos (Rel. Prim.)*, páginas 31-50, 34.

calera es, naturalmente, una escalera encantada, la puede usar únicamente quien conozca la fórmula mágica. La vigila Set. «Set está vinculado al dios del sol y a su grupo, y en relación con este hecho la vieja doctrina le representa como vigilante de la escalera por la que el difunto puede subir hacia el dios del sol, escalera que el propio Set utilizó anteriormente para subir» (362). En el *Libro de los Muertos* (cap. 53) podemos leer: «Gloria a ti, escalera del dios, gloria a ti, escalera de Set. Entrégate, escalera del dios, entrégate, escalera de Set...»

Estos medios mecánicos de traslado (escaleras, cinchas, cuerdas, cadenas, ganchos, etc.) son una deformación de representaciones anteriores. Esta forma de traslado (igual que las anteriores) muestra que nos hallamos ante un reflejo de las representaciones del paso al otro mundo.

9. *El guía.*

Lo mismo se puede decir cuando el héroe es conducido al otro mundo. Nos encontramos frente al vasto grupo de representaciones del guía de las almas. «La loba se echó a correr y el príncipe galopó tras ella» (Af. 6). «Vete por el mar, te encontrarás a un pájaro de plata con el penacho de oro; adonde vuele, vete detrás de él» (Af. 71, c). También aquí hallamos el mismo aspecto animal del guía, exactamente igual que en las otras formas. Comparando estos tres casos —a), el héroe se transforma en pájaro y va volando; b), el héroe se monta en un pájaro y va volando; c), el héroe ve a un pájaro y le sigue (Af. 96)—, vemos que tiene lugar un fraccionamiento, un desdoblamiento del héroe. Y, en efecto, el héroe a quien guían es una forma reciente: no aparece, por ejemplo, en los mitos americanos. Donde ya se ha desarrollado el chamanismo individual, este guía es el chamán. Pero también él adopta los medios de locomoción que conocemos. Un chamán del pueblo golde dijo a Sternberg: «Las

(362) Breasted, *Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*, Londres, 1012, p. 40.

distintas almas deben de ser conducidas de distintas maneras; si el golde fue criador de renos, se le debe llevar en reno; si criaba perros, hay que llevarle con perros; algunos son llevados en barca» (363).

Donde la caza ha dejado de ser un factor económico, el guía de las almas se antropomorfiza, pero no pierde su vinculación originaria con los animales. En Egipto, por ejemplo, en épocas menos remotas fue Osiris uno de estos guías. «Osiris, guía de los dioses, atraviesa el Duat (mundo subterráneo), irrumpe a través de los montes, horada las rocas, alegra el corazón de cada yu» (*Libro de los Muertos*, XV, 84). Pero éste es indudablemente un fenómeno más reciente. Más antigua parece la representación del escarabajo en que en ocasiones se transformaba el difunto, pero que luego se convirtió en el guía. «Penetré en la morada del rey gracias a un escarabajo que me llevó» (p. 247).

10. *Conclusión.*

¿Qué deducciones se pueden sacar de las formas que hemos analizado? La primera y fundamental es que todos los modos de traslado tienen un único origen: reflejan la representación de las peregrinaciones del difunto al mundo de ultratumba.

Segunda deducción: la diversidad de formas puede considerarse a menudo como una estratificación de formas más tardías sobre otras más primitivas. Este cambio es originado por el cambio de las formas de producción. La forma más antigua es la representación totémica de la transformación del hombre en su animal totémico. Con la decadencia del totemismo cambian estas formas. Con la aparición de los animales de silla y el perfeccionamiento de los medios de locomoción empiezan a cambiar primero las formas del traslado (los hombres montan en el pájaro) y luego los animales mismos: aparecen el ciervo y el caballo. Al principio, el caballo se asimila al pájaro, como sucede con la barca entre los pueblos que no conocen el caballo, origi-

(363) *Evolución de las creencias religiosas*, p. 328.

nando formas híbridas. La figura del difunto se dobla en el que lleva y el que es llevado, o en quien guía y quien es guiado. Con la aparición de la agricultura, el guía se antropomorfiza y se diviniza, pero su naturaleza animal se transparenta aún con claridad por los restos y paralelismos. También formas como la escalera, el árbol y las cinchas revelan en las comparaciones su originaria forma animal.

Capítulo séptimo

EN EL RIO DE FUEGO

I. La serpiente en el cuento maravilloso

1. *El aspecto de la serpiente.*

Centro de nuestra atención en este capítulo será la figura de la serpiente, y en especial nos ocuparemos del duelo con la serpiente. Para quien tenga un conocimiento, aunque sólo sea superficial de los materiales sobre la serpiente, está claro que es una de las figuras más complicadas e indescifradas del folklore y la religión de todo el mundo. Todo el aspecto de la serpiente y su papel en el cuento maravilloso constan de una serie de detalles. Se debe explicar cada uno de estos detalles. Pero el detalle no puede ser explicado sin el conjunto, y a su vez el conjunto está formado por detalles. Los procedimientos expositivos pueden variar, y nosotros vamos a actuar del modo siguiente: ante todo, expondremos el material del cuento maravilloso, daremos las características de la serpiente según estas narraciones, sin recurrir a los materiales comparativos, a los que acudiremos sólo en un segundo momento, pero siguiendo otro orden. Estudiaremos primero las correspondencias más antiguas y arcaicas, y luego las más nuevas y recientes.

¿Cómo se presenta la serpiente al creador o al oyente del cuento? En el cuento, en el auténtico cuento popular ruso, la serpiente no es descrita nunca. Sabemos qué aspecto tiene, pero no lo sabemos por el cuento. Si quisiéramos describir a la ser-

piente basándonos únicamente en los materiales del cuento maravilloso, sería difícil. Pero a pesar de ello, se pueden esbozar algunos rasgos de su aspecto externo.

Ante todo, la serpiente es siempre un ser con muchas cabezas. El número de las cabezas varía; predominan las 3, 6, 9 ó 12 cabezas, pero también pueden darse 5 ó 7. En la serpiente, éste es un carácter fundamental, constante e imprescindible.

Todos los restantes caracteres son mencionados sólo esporádicamente y a veces ni siquiera se mencionan. Así, por ejemplo, no se dice siempre que la serpiente sea un ser alado. Vuela por los aires: «De pronto, a una versta de ellos ven a una serpiente volando» (Af. 72). «La serpiente llegó volando y se puso a enroscarse en torno a la princesa» (Af. 104, a). Pero, a pesar de ello, sus alas no se mencionan casi nunca en relación con el vuelo; se podría pensar que planea en el aire sin alas. El cuento no describe ni siquiera su cuerpo; no sabemos si es escamoso, liso o cubierto de piel. En general, faltan igualmente las garras con largas uñas y la larga cola aguzada, detalle predilecto de las viñetas populares. El vuelo de la serpiente recuerda en ocasiones al de la maga. «Estalló una violenta tempestad, retumba el trueno, la tierra tiembla, la espesa foresta se comba: es el águila de tres cabezas que pasa volando» (Af. 71, b, V). En toda la colección de Afanasiev sólo se mencionan las alas una vez: la serpiente se lleva a la princesa «en sus alas de fuego» (Af. 72).

Probablemente, la ausencia de la descripción significa que la imagen de la serpiente no resulta clara del todo al narrador. En ocasiones se asimila a la figura del héroe y es representada como un caballero; bajo él, normalmente, el caballo tropieza.

La serpiente es un ser ígneo. «Le sale al encuentro volando una serpiente enfurecida, echa fuego, le amenaza de muerte» (Af. 92). Del caballo, por ejemplo, sabemos con precisión que el fuego, las chispas y el humo le salen de las narices y las orejas. Aquí no tenemos nada parecido. A pesar de eso, se puede afirmar que la conexión de la serpiente con el fuego es una de sus características. «La serpiente quema con su llama, destroza con sus zarpas» (Chud. 119). Este fuego, lo lleva la serpiente

dentro de sí y lo emite: «Entonces la serpiente lanzó una llama abrasadora y quería quemar a las princesas» (Af. 95, P). «Quemaré tu reino con el fuego y esparciré sus cenizas al viento» (Af. 152). Esta es la fórmula constante de las amenazas de la serpiente. En un sólo caso se opone a la serpiente el rey del fuego: «A treinta verstas, antes de llegar a su reino, ya quema el fuego» (Af. 119, a).

2. *La conexión con el agua en el cuento maravilloso.*

Pero hay otro elemento con el que se halla vinculada: el agua. No es sólo la señora del fuego, lo es también del agua. Estos dos caracteres no se excluyen, sino que a menudo se encuentran juntos. Así, por ejemplo, la reina del agua envía una carta con tres sellos negros y exige la entrega de la princesa Marfa, amenaza con «matar a todos los hombres y quemar todo el reino con fuego» (Af. 68). Por tanto, el elemento acuático y el ígneo no se excluyen mutuamente. Esta naturaleza acuática de la serpiente resulta también de su nombre: es «la serpiente del mar negro» y vive en el agua. Cuando se alza por encima del agua, también el agua se alza bajo ella. «Entonces el ánade gritó, las orillas respondieron, el mar se movió, el mar se agitó, arrojó fuera a aquel monstruo traidor» (Af. 76). «De repente, la serpiente empezó a salir, tras ella el agua brotó a una altura de tres *arsine*» (Af. 68). En un cuento, la serpiente duerme sobre una piedra en medio del mar, y ronca, «ronca tanto que se levantan las olas a siete verstas de distancia» (Af. 73).

3. *La conexión con los montes.*

Pero la serpiente tiene además otro nombre, se llama «Serpiente Montaña». Vive en los montes, pero este lugar suyo de residencia no le impide el ser al mismo tiempo un monstruo marino. «De pronto se movieron las nubes, se alzó el viento, se agitó el mar, del mar azul surgió la serpiente y se alzó sobre el monte» (Af. 92). Y, aunque las palabras «sobre el monte» pue-

den significar también simplemente «sobre la orilla», no se pueden distinguir dos tipos de serpiente, el acuático y el montañoso. A veces vive entre los montes, pero cuando el héroe se le acerca sale del agua. «Caminaron un año, dos años, atravesaron tres reinos y descubrieron en lontananza unas montañas altas; entre las montañas ciertas estepas arenosas: aquél era el país de la serpiente feroz» (Af. 74, P). La morada entre los montes es un carácter común de la serpiente.

4. *La serpiente-raptora.*

¿Cómo se comporta la serpiente? En esencia, le son peculiares dos funciones; la primera es la de raptora de mujeres. Normalmente, el rapto es fulminante e imprevisto. Un rey tiene tres hijas, que pasean por un magnífico jardín. «Y resultó que la serpiente del mar cogió la costumbre de volar sobre ellas. Una vez, las hijas del rey se entretuvieron en el jardín mirando las flores. De pronto, en un abrir y cerrar de ojos, llegó la serpiente del mar negro y se las llevó en sus alas de fuego» (Af. 72).

Pero la serpiente no es el único raptor y no puede ser analizada abstrayéndola de los demás raptores que actúan exactamente igual que ella. En el papel de raptor puede figurar, por ejemplo, Koscey el Inmortal. «En cierto reino, en cierto estado vivía una vez un rey. Este rey tenía tres hijos. Pero un buen día, Koscey el Inmortal se llevó a su madre» (Af. 93, a).

A veces, el raptor es un pájaro. «En aquel momento llegó volando el pájaro de fuego, cogió a su mamá y se la llevó, más allá de las tierras lejanas, más allá del mar lejano, a su reino» (Sm. 31).

En el papel de raptor aéreo aparece con especial frecuencia el viento, o el torbellino. Pero la comparación entre casos análogos muestra que normalmente tras el torbellino se oculta la serpiente, o Koscey, o un pájaro. El torbellino puede ser considerado como un raptor que ha perdido su forma de animal, de serpiente, etc. Es el torbellino quien efectúa el rapto, pero cuan-

do el héroe busca a la princesa, se descubre que ésta se encuentra en poder de la serpiente (Sm. 160). «Pero éste no es el torbellino, sino la serpiente feroz», así se dice abiertamente en el cuento (Af. 74, P). Ciertas expresiones como «Koscey entró por la ventana volando, como un espantoso torbellino» (Af. 94) nos muestran de qué manera se ha perdido el aspecto animal. «De pronto se levantó un viento fuerte, la arena y el polvo se alzaron en nubarrones, el viento arrancó a la niña de las manos de su niñera y se la llevó no se sabe adónde» (Chud. 53). Aquí no hay ningún animal, pero luego se descubre que la princesa está en poder del águila.

Los diablos, los espíritus malignos que representan el papel del raptor, no son otra cosa que una deformación posterior por influjo de representaciones religiosas contemporáneas del fabulador.

5. *Los tributos de la serpiente.*

Las funciones de la serpiente no se limitan a devorar o raptar a la doncella, o, en forma de espíritu maligno, a penetrar en un hombre vivo y atormentarle, o en un muerto y obligarle a devorar a los vivos. En ocasiones aparece amenazante, asedia a una ciudad y exige como tributo una mujer para casarse con ella o comérsela. Este motivo, que se puede denominar brevemente «los tributos de la serpiente» se halla muy difundido y sus caracteres son muy uniformes. En esencia, el asunto se reduce a lo siguiente: el héroe llega a una tierra extranjera, ve que todos se hallan «muy apenados» y, por personas encontradas por casualidad, se entera de que todos los años (o todos los meses) exige la serpiente que se le entregue una muchacha, y que ahora le toca a la hija del rey. En estos casos —hay que subrayarlo— la serpiente actúa siempre como un ser acuático. La princesa ya ha sido llevada a la orilla del mar. «Le dijeron que era la única hija del rey, la bellísima princesa Palyusa, y que a la mañana siguiente la llevarían ante la serpiente para que la

devorase; en aquel reino se entregaba cada mes una muchacha a la serpiente de las siete cabezas; y le tocaba a la hija del rey» (Af. 104, a).

6. *La serpiente de guardia en las fronteras.*

En tales casos, la serpiente habita junto a un río que frecuentemente es un río de fuego. Sobre el río hay un puente. Este río tiene su denominación propia: se llama el río de la Grosella Colorada, el puente es casi siempre de madera de lantana. El héroe espía la llegada de la serpiente debajo del puente. «Llegó la medianoche y pasaron bajo el puente de lantana, a través del río de fuego» (Af. 74, b). Este río es una frontera. No se puede atravesar el puente: está guardado por la serpiente y sólo se puede atravesar después de haber matado a la serpiente. «Anda que te anda llegaron a un puente rojo que nadie conseguía atravesar y allí debieron pasar la noche» (Sm. 150). En este momento nos acordamos de la maga: también ella es guardiana de la entrada. La maga custodia la periferia; la serpiente custodia el corazón mismo del reino lejano. Algunos accesorios nos recuerdan a la maga con especial evidencia: «Llegaron a un río de fuego, en el río había un puente, y todo alrededor del río un inmenso bosque» (Af. 78). A veces, junto al río, hay una cabaña, pero no vive nadie en ella, ni se utiliza para interrogatorios ni para dar de comer al viajero. A pesar de ello, se asimila en ocasiones a la cabaña de la maga, a veces se alza sobre patas de gallina. No hay ningún vallado, los huesos no están puestos sobre palos, sino esparcidos alrededor: «Llegan al río de la Grosella Roja; por todas partes hay esparcidos en la orilla huesos humanos, ¡llegan hasta la rodilla! Descubren una cabaña y entran en ella: estaba desierta y pensaron reposar allí» (Af. 77). Y sólo después del combate se dice del héroe que «atravesó el puente y llegó a la otra orilla» (Af. 95, P).

7. *La serpiente engullidora.*

A veces, el cuento subraya de modo especial la tarea de vigilante confiada a la serpiente. «Allí hay un río ancho, en el río hay un puente de lantana, bajo el puente está la serpiente de las doce cabezas; no deja pasar ni gentes a caballo ni a pie, devora a todos» (Af. 95, P). La serpiente expresa sus intenciones con mucha más decisión que la maga: quiere engullirse, tragarse al héroe. «Y ahora di adiós al mundo y déjate caer tú solito en mi garganta, será mejor para ti» (Af. 92). «Te comeré todo, carne y huesos». La serpiente que se ha apoderado de la princesa intenta engullirse también al héroe, y la princesa le pone en guardia: «Te comerá.» Ciertas expresiones como «se lo quiere tragar tal cual» (Af. 95, P), «ahora te comeré» (Af. 118, c), aparecen con mucha frecuencia. Incluso no desaparece este peligro del todo después del combate; más bien se hace especialmente amenazador después del combate. Tras la muerte de la serpiente, el cuento hace aparecer a su madre o a su suegra, y la única función de estas figuras es amenazar con tragarse al héroe; a veces, incluso, la amenaza se lleva a cabo. Así pues, la imagen de la serpiente se duplica: aquí nos encontramos con la serpiente hembra engullidora. Persigue al héroe, le alcanza, «tras él se apresura la tercera serpiente, le llegan las fauces abiertas desde la tierra hasta el suelo... ¿Cómo salvarse?» Le arroja a las fauces tres caballos, luego tres halcones y tres lebreles; pero la serpiente continúa en su persecución. Entonces le echa a sus fauces a sus dos compañeros. Finalmente consigue llegar a donde unos herreros, quienes aferran a la serpiente por la lengua con sus tenazas al rojo vivo y de tal manera salvan al héroe» (Af. 74, b).

En otro cuento, el héroe arroja a las fauces de la serpiente hembra tres *puds* (= 48 kgs.) de sal (Af. 75). Hay un cuento maravilloso en que la serpiente se convierte en una enorme cochina y se come a dos de los hermanos junto con sus caballos. También en este caso se refugia el héroe donde unos herreros que agarran a la serpiente por la lengua con sus tenazas y la

golpean con palos. «Y la marrana imploró: —¡Valiente Burya, deja que se arrepienta mi almita!... —¿Y por qué te has tragado a mis dos hermanos? —Ahora mismo te los devuelvo. Burya la sujetó por las orejas, la marrana escupió y los dos hermanos salieron con sus caballos» (Af. 76).

8. *El peligro del sueño.*

Durante su encuentro con la serpiente, el héroe es amenazado por un peligro: el peligro del sueño, el peligro de quedarse dormido. Es el mismo peligro que ya hemos visto durante el encuentro con la maga. «Anda que te anda llegaron a un bosque salvaje y espeso. Apenas entraron en él cuando se apoderó de ellos un pesado sueño. Frolka-Siden sacó del bolsillo la petaca, la abrió y se echó en la nariz un puñado de tabaco, luego empezó a gritar: «¡Eh, hermanos, no os durmáis, seguid caminando!» (Af. 72). Este sueño es una sugestión. «El principito se puso a caminar por el puente, a dar golpecitos con su varita, entonces salió una jarrita y empezó a bailar ante él; la miró y se durmió con un sueño profundo». El falso héroe se duerme, el verdadero héroe no lo hace nunca. «El valiente Burya le escupió en la cara y le hizo pedacitos» (Af. 76). En un cuento del Onega, la madre de las serpientes, que ayuda al héroe, le dice: «Ahora poneos en camino... Pero no os echéis a dormir junto al mar; si no, mi hijo volará y os verá a vosotros y a los caballos, y estaréis dormidos y os vencerá; pero si no dormís no os hará nada, no podrá con vosotros dos» (On. Za., p. 144). Durante el combate, los hermanos del héroe se encuentran en la cabaña y se duermen irremediablemente, a pesar de los avisos del héroe. Una deformación de este motivo la tenemos cuando los hermanos se emborrachan la noche anterior y duermen mientras el héroe lucha con la serpiente.

9. *El enemigo exclusivo.*

El duelo se halla precedido normalmente de una riña y de

fanfarronadas. La serpiente se muestra bravucona, pero tampoco el héroe tiene pelos en la lengua: «Con una mano te cogeré de la palmera y con la otra te voy a dar tantos palos que no se van a encontrar ni tus huesos» (Af. 74, P).

Durante esta riña aparece, además, una circunstancia muy importante: la serpiente tiene un adversario, y este adversario es el héroe. Y la serpiente no sólo conoce la existencia del héroe, sino también que morirá precisamente a manos de él. O, por decirlo con más exactitud; la serpiente no puede perecer a manos de ningún otro, es inmortal e invencible. Entre el héroe y la serpiente existe una vinculación cuyo principio está fuera del ámbito de la narración. «En todo el mundo no tengo otro adversario fuera del príncipe Iván... pero aún es joven, ni siquiera el cuervo traerá aquí sus huesos» (Af. 71, b, V).

10. *El duelo.*

Nos deberíamos esperar a que el duelo, como punto culminante de todo el cuento, fuese descrito con énfasis, con detalles que pusieran de relieve la fuerza y la audacia del héroe. Pero eso no cae dentro del estilo del cuento maravilloso. Al contrario que el epos heroico de muchos pueblos, en el que el combate y la batalla son el centro del canto y en ocasiones se describen incluso con cierta morosidad, el cuento maravilloso es sencillo y breve. El propio combate no se describe detalladamente. «El valiente Burya cogió carrerilla, blandió la clava y le cortó tres cabezas» (Af. 76). Pero hay algunos detalles que piden una atención especial. La serpiente no intenta nunca matar al héroe con un arma ni con las garras o los dientes: intenta enterrarle en el suelo y luego matarle. «El monstruo-traidor consiguió la ventaja, le obligó a arrodillarse en el suelo húmedo.» En el segundo duelo «le hincó en el suelo hasta la cintura». A su vez, a la serpiente sólo se la puede dar muerte cortándole todas las cabezas, pero sus cabezas presentan una particularidad milagrosa: vuelven a crecer. «Cortó nueve cabezas al monstruo-traidor; el monstruo las recogió, hizo un movimiento con su dedo de fuego

y las cabezas se le volvieron a unir» (Af. 77). Sólo después de haber cortado también el dedo de fuego, consigue el héroe cortar todas las cabezas.

El tercer combate es el más terrible. Los hermanos, como ya hemos dicho, duermen en la cabaña a la que está atado el caballo. En el momento decisivo, el héroe lanza a la cabaña su sombrero o una bota. Entonces la cabaña se desmorona y el caballo corre en ayuda de su amo. También éste es un carácter constante en la descripción del combate: únicamente el caballo (u otro ayudante, por ejemplo, la jauría del héroe) puede matar a la serpiente. «Los potros corrieron y derribaron a la serpiente de la silla» (Af. 76). «El caballo se arrojó a la pelea y se puso a morder a la serpiente y a darle coces» (Af. 71, b, V). «Los animales se le arrojaron encima y la desgarraron toda» (Af. 117). «Un caballo se encabritó y se arrojó a los hombros de la serpiente, el otro le molió el lomo a coces, y la serpiente se desplomó y los caballos la aplastaron con sus patas. ¡Eh, qué caballos más estupendos! » (On. Zav., p. 145).

El combate acaba, desde luego, con la victoria del héroe. Pero terminada la batalla hay que resolver un último asunto: hay que aniquilar definitivamente a la serpiente. Hay que quemarla a ella o a sus cabezas. «Y arrojó el tronco al río de fuego» (Af. 74, b). «Recogió todos los pedazos, los quemó y esparció las cenizas por el campo» (Af. 73). «Encendió una fogata, quemó a la serpiente y esparció sus cenizas en el aire» (Af. 71, b, V). A veces, los restos de la serpiente son arrojados al mar, o escondidos bajo el puente o sepultados debajo de una piedra.

Un poco diversamente, con alguna desviación, tiene lugar el combate cuando la serpiente se ha apoderado de una mujer, y antes del duelo el héroe ve a la princesa y habla con ella. A menudo son tres hermanas que esconden al héroe antes de que aparezca la serpiente. Pero más a menudo aún la princesa vive en un palacio muy extraño. Por ejemplo, está «en un palacio de diamante» (Af. 71, b, V). En estos casos, el héroe se duerme casi siempre antes del combate, sobre todo en las narraciones en que la princesa ha sido llevada a la serpiente para que la devore. El

héroe duerme profundamente, con la cabeza apoyada en las rodillas de la princesa y es difícil despertarle. Así vemos en el cuento la doble naturaleza del sueño. Por un lado, los falsos héroes duermen antes o durante el combate. Por otro, es justamente el héroe quien duerme antes del combate. La naturaleza de este sueño resulta clara por el propio cuento y exige un estudio especial.

Estos serían los caracteres fundamentales y típicos de la serpiente, y ahora vamos a pasar a estudiarla históricamente.

11. *La bibliografía sobre la serpiente.*

Sobre la serpiente existe una vasta bibliografía, tan vasta que no sólo no nos es posible examinarla críticamente, sino tampoco hacer ahora una lista de ella; en este estudio nos deberemos limitar únicamente a mencionar los grupos. Pero, a pesar de todo, el problema del origen de la imagen de la serpiente y del motivo del combate no puede considerarse resuelto. Todos estos estudios entran en determinadas categorías, y estas categorías, como tales, por los principios y métodos que las informan, condenan al fracaso a las obras. Así, por ejemplo, hay un grupo de estudios en los que la figura de la serpiente es estudiada como reminiscencia de animales prehistóricos existidos en otra época. Tales obras son ya erróneas de por sí porque, como se ha establecido con toda certeza, el hombre apareció en la tierra sólo después de la extinción de esos animales. Bölsche, por ejemplo, no niega el hecho, pero cree que el hombre reconstruyó la representación de tales animales basándose en sus huesos (364). Esta afirmación es absurda por sí misma, pero además lampoco corresponde a la realidad porque la imagen de la serpiente alada es un fenómeno más reciente: se ha formado ante nosotros, y el proceso de su formación lo podemos seguir. Pero estos estudios contienen siempre una teoría, un intento de

(364) W. Bölsche, *Drachen. Sage und Naturwissenschaft*, Stuttgart, 1921.

explicación del fenómeno en su esencia. El mismo intento encontramos en las obras de otra categoría, en la de los seguidores de la teoría mitológica y especialmente solar (365). Polemizar con esta teoría no sirve para nada. Siecke, por ejemplo, afirma que la serpiente es el lado oscuro de la luna, y el héroe el claro. Con todo, hay que reconocer que estos autores utilizan y recogen los materiales muy concienzudamente, sin deformarlos ni adaptarlos a su teoría. Por eso se pueden utilizar sin preocupación sus materiales, y, hasta cierto punto, nos libran de la ingrata tarea de recogerlos nosotros.

Con estas dos teorías se acaban las tentativas de explicar el fenómeno de la serpiente. Todas las restantes categorías ni siquiera se plantean el problema, analizando a la serpiente dentro de distintos límites, o en algunas de sus conexiones: nos referimos a las obras que caracterizan el material en el interior de determinadas fronteras territoriales: son las que nos proporcionan el material más precioso, pues aun no teniendo la pretensión de sacar deducciones de carácter general, crean una base sólida para tal tipo de deducciones. Especialmente valiosos son los estudios de Hambly sobre la serpiente en Africa y algunos estudios sobre la serpiente en Australia (366).. Muy afín a este grupo resulta el que trata de la serpiente en el ámbito de un pueblo, una nacionalidad o una civilización. Sobre la serpiente en Egipto y Babilonia existe toda una bibliografía, especialmente en conexión con el descubrimiento de las tablillas sobre la creación del mundo, que proporcionaron el punto de arranque para la comparación de los materiales bíblicos con los babilónicos. Sobre la serpiente en la antigüedad clásica son importantes dos monografías, sin contar otras obras sobre los tipos concretos de serpiente. La primera es el estudio de Mähly, antigua pero muy seria y prudente; la segunda es el estudio, más moderno,

---

(365) E. Siecke, *Drachenkämpfe*. Mythol. Bibl., vol. I, Leipzig, 1907; L. Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlín, 1904.

(366) W. D. Hambly, *Serpent Worship in Africa*, "Fields Mus. of Nat. Hist., Pubbl.", núm. 289; *Anthrop. Ser.*, V, XXI, núm. 1, Chicago, 1931.

de Küster (367). No puede decirse lo mismo de la obra de Smith, que lleva el título altisonante de *Evolución del dragón*, pero se limita casi exclusivamente al material mediterráneo y no corresponde a su título (368).

La categoría siguiente abarca los estudios limitados a un solo tema. Forma parte de ella en primer lugar la capital obra de Hartland sobre Perseo (369), así como el estudio dedicado por Ranke al cuento del combatiente contra la serpiente (370). En sus materiales acerca del vencedor de la serpiente en el Norte, A. I. Nikíforov dice justamente de esta obra: «El grueso libro de Ranke no puede llamarse un estudio. Es una bibliografía de las variantes y una esquemática clasificación formal de ellas.» La leyenda de San Jorge encontró especial favor, sobre ella tenemos cuatro libros fundamentales: el de Kirpicnikov, la respuesta de Veselovskiy, que constituye una nueva obra independiente, el estudio de Rystenko y el alemán de Aufhauser. Los autores llegan a conclusiones totalmente distintas, y no podía ser de otro modo, ya que limitar el planteamiento del problema del duelo con la serpiente únicamente a la leyenda, prescindiendo de su conexión con el problema de la lucha contra la serpiente en general, no puede dejar de llevar a deducciones equivocadas a pesar de todo el cuidado puesto en el trabajo filológico.

Por último, la serpiente ha sido estudiada en diversas conexiones concretas («La serpiente y el culto a los árboles», «La serpiente y el sol», «La serpiente y la metalurgia», «La serpiente y la mujer», etc.). No citaremos obras concretas al respecto, porque no queremos hacer una bibliografía.

---

(367) Mahly, *Die Schlange in Mythus und Kultus der klassischen Völker*, Basilea, 1867; E. Küster, *Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion*, R. V. V., 2, Giessen, 1913.

(368) G. E. Smith, *The Evolution of the Dragon*, Manchester, 1919.

(369) E. S. Hartland, *The Legend of Perseus*, I-III, Londres, 1894-96.

(370) K. Ranke, *Die zwei Brüder*, Hels., 1934, *FFC*, núm. 114.

12. *Difusión del duelo con la serpiente.*

Ya que nos hemos fijado la tarea de estudiar la imagen de la serpiente en sus conexiones históricas y en el sentido arriba indicado, debemos ante todo preguntarnos dónde y entre qué pueblos aparece. Los estudiosos parten muy a menudo del presupuesto de que el combate con la serpiente es un motivo muy arcaico y de que refleja representaciones primitivas. Y esto no es exacto. Ehrenreich observó que el duelo con la serpiente en conexión con la liberación de la muchacha se encuentra únicamente «en el mundo antiguo», es decir, en Europa, en Asia y en parte de Africa (371). Pero lo que Ehrenreich presenta como un principio de extensión territorial es en realidad un fenómeno histórico de carácter fásico. El duelo con la serpiente en forma evolucionada se encuentra en todas las antiguas religiones estatales: en Egipto, Babilonia, en la antigüedad clásica, en la India, en China; ha pasado también al cristianismo y, como ha demostrado Aufhauser, la Iglesia Católica lo canonizó no sin ofrecer resistencia (372). Pero el motivo del duelo con la serpiente no existe en los pueblos que aún no han formado un Estado.

De ello se puede deducir inmediatamente que el motivo de la lucha con la serpiente surge junto con el estatalismo. Pero tal deducción no nos dice aún nada sobre las fuentes de este motivo. Razonando abstractamente, se podría admitir que surgió por primera vez junto con el estatalismo, o bien que nació como variante de otros motivos preexistentes. La comparación de los materiales, dispuestos según el grado de civilización de los pueblos en que fueron registrados, nos mostrará que el motivo de la lucha con la serpiente no nació de una sola vez ni como motivo nuevo, sino que se desarrolló a partir de otros preexistentes.

Y ahora debemos atacar el problema de frente.

---

(371) P. Ehrenreich, *Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvolker und ihre Beziehungen zu denen der alten Welt*, Berlín, 1905, p. 72.

(372) Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg*, "Byz. Arch.", 5, Leipzig, 1912.

II. La serpiente engullidora

13. *El engullimiento y el eructado rituales.*

En el cuento ruso, el panorama completo del combate comprende dos momentos fundamentales, dos ejes. El primero es el combate en sí, el otro la persecución de la serpiente hembra y su intento de engullirse al héroe, que ha matado a su marido o a su hijo. En tales casos, la serpiente hembra aparece totalmente de improviso para el oyente, su aparición no es necesaria para el desenvolvimiento de la acción y no está motivada, puede

quitarse con facilidad y, en efecto, falta a menudo sin el perjuicio para la marcha de la narración.

Ya hemos formulado anteriormente la hipótesis de que el motivo del duelo con la serpiente no surgió como motivo nuevo, sino que brotó de otros preexistentes. Los materiales demuestran que el motivo del combate con la serpiente se deriva del engullimiento, se ha estratificado sobre él. Esto nos lleva a examinar ante todo la forma más arcaica de la serpiente, es decir, la serpiente-engullidora.

Sabemos ya que la clave del cuento no está en el cuento mismo. ¿Dónde, aparte de en el cuento, aparecen el engullimiento y eructado de un hombre? Ya observamos que tal rito formaba parte del sistema de la iniciación, pero entonces nos limitamos a aludir a ello. Llegados a este punto debemos ocuparnos del problema con más minuciosidad si queremos evitar que el motivo de la lucha con la serpiente siga siendo incomprensible. Es necesario establecer cómo se desarrollaba en la práctica este rito; es evidente, claro está, que no se trata de proceder a una investigación del rito, sino únicamente de presentar sus características.

Las formas de este rito varían, pero tienen siempre ciertos caracteres constantes. Nosotros lo conocemos a través de la narración de quienes lo experimentaron y violaron su secreto, a través de testimonios oculares, de mitos, de datos obtenidos de

las artes y de los no iniciados. Una de estas formas consiste en hacer pasar al iniciando por un aparato en forma de animal. Donde ya se construían edificios, este animal monstruoso se representaba mediante una cabaña o una casa de forma especial. Se imaginaba que el iniciando era digerido y luego vomitado como un hombre nuevo. Donde aún no existen edificios, se recurre a otros medios. Así, en Australia, la serpiente era representada por una cavidad sinuosa en el suelo, o por el cauce seco de un río, o se alzaba un techado, colocándole delante un pedazo de árbol desgajado, que representaba a las fauces (373).

Mejor que en otros lugares se ha conservado este rito en las islas Oceánicas. En la ex Nueva Guinea alemana se construía una casa especial para la circuncisión. «Debía representar al monstruo Barlum, que se traga a los jóvenes» (374). Por los materiales de Nevermann sabemos que este monstruo, llamado Barlum, tiene forma de serpiente. «El engullimiento de los muchachos por Barlum no es sólo una fábula contada por las mujeres; los neófitos deben pasar realmente a través de una representación simbólica suya. Es la casa de la circuncisión, a la que la tribu Iabím da la forma de un monstruo.»

La viga superior está formada por una palmera, los cabellos son representados por cabellos u hojas. «La boca, es decir, la entrada de la cabaña está cerrada por una verja de hojas de coco pintadas con colores vivos. Hacia la «cola», la cabaña se hace más estrecha y baja. El engullimiento es simbolizado por la introducción de los neófitos en el «vientre», mientras resuena la voz de Barlum; en otros lugares, los neófitos entran solos. El animal se los traga y luego los devuelve. El engullimiento y el vómito son representados de formas muy distintas. Los neófitos deben, por ejemplo, trenzar la cabaña por sí mismos desde el interior. Cuando la terminan se han aprisionado en el interior, están en el estómago. O se alza una plataforma sobre la cual se

(373) A. R. Radcliff, *The Rainbow-Serpent Myth in South-East Australia*, "Oceanía", 1930, vol. I, núm. 3, p. 344.

(374) Schurtz, *Alterklassen und Mannerbünde*, p. 224.

coloca el celebrante del rito. Los neófitos pasan por debajo de él; al aproximarse cada uno de ellos, el celebrante finje que se los come y los asfixia. Bebe un sorbo de una bebida hecha con nuez de coco, luego finje tener náuseas y riega con el agua a los muchachos» (375). En la isla de Ceram (Oceanía), el neófito es arrojado a la casa durante la noche, por una abertura que tiene la forma de las fauces de un cocodrilo o del pico de un casoar. Del joven se dice que se lo ha tragado el diablo (376). «En ciertas localidades del Queensland, se cree que el estruendo de las carracas es producido por magos en el momento de tragarse a los niños y de vomitarles transformados en jóvenes.» «Las mujeres del Queensland creen que el sonido de las carracas lo producen unos lagartos que se tragan a los niños y los devuelven convertidos en jóvenes» (377). En la Senegambia es Nerrey quien se traga a los muchachos, les tiene algún tiempo en su vientre y luego les devuelve a la luz (378). En Africa (entre los poros), «los no iniciados creen que un gran monstruo se traga a los muchachos; los que mueren por las heridas permanecen en el estómago del monstruo» (379).

Podríamos citar muchísimos ejemplos más, pero lo que importa no es su cantidad. El fenómeno como tal aparece con toda claridad, y claras son las formas de su manifestación. No son claros, en cambio, sus motivos, no está claro lo que dio origen al rito, lo que los hombres se prometían llevándolo a cabo, no están claros sus fundamentos históricos.

14. *El sentido y el significado de este rito.*

El estudio del rito en sí no nos da la clave de su comprensión; la clave nos la dan, en cambio, los mitos que le acompa-

---

(375) Nevermann, *Masken und Geheimbünde in Melanesien*, pp. 24, 40, 56.

(376) Frobenius *Weltanschauung der Naturvölker*, p. 189.

(377) Webster, *Primit. Secr. Soc.*, p. 99.

(378) Frobenius, *Ibíd.*, p. 199.

(379) Loeb, *Trib., Init.*, p. 264.

ñan. Pero el problema está en que en los lugares en que el rito estaba vivo, los mitos se narraban durante la iniciación y constituían un profundo misterio conocido únicamente por los iniciados, que no los narraban anteriormente y no los comunicaban a los europeos. La transcripción tiene lugar solamente cuando ya las narraciones se habían separado del rito: los europeos los registran tarde, entre pueblos que ya habían perdido la ligazón viva con el rito, en América entre poblaciones que se habían visto obligadas a irse a vivir a las reservas, basándose en los recuerdos de los ancianos, en inglés, etc. En otras palabras, sólo tenemos fragmentos del mito, que al perder su carácter sagrado ha comenzado también a perder su forma. No obstante, el examen de tales mitos nos autoriza a formular la conclusión siguiente: la permanencia en el estómago de la fiera confería a quien salía de él capacidades mágicas, y en especial el poder sobre las fieras. Quien regresaba de esta estancia se convertía en un gran cazador. Este hecho revela el fundamento económico tanto del rito como del mito. La base psicológica es prehistórica, se basa en la creencia de que el alimento confiere la identidad con la cosa comida. Para unirse al animal totémico, para convertirse en él y entrar con él en la estirpe totémica, hay que ser comidos por el animal. El comer puede ser activo o pasivo (cfr. la ceguera y la invisibilidad). En los casos citados tenemos una comida pasiva, es decir, el engullimiento. Pero sabemos que esta comunión se puede realizar también de modo activo: durante el rito se come al animal totémico. No sabemos si el iniciando entrado en el animal comía un pedazo del mismo animal que le había comido a él. En los mitos, como veremos, eso sucede casi siempre.

Pasando a los mitos, debemos de tener presente que el mito no debe de considerarse como una ilustración absolutamente exacta del rito. Quizá no sea posible una completa coincidencia del mito con el rito. El mito, que es una narracción, vive más tiempo que el rito. Como hemos observado, a veces los mitos fueron transcritos en lugares donde el rito ya no se celebraba. Por eso el mito contiene rasgos posteriores, rasgos de incom-

prensión o de una cierta deformación o cambio de aspecto: así, por ejemplo, la permanencia en el estómago se cambia en permanencia en el nido o en la cueva, o en el enroscamiento de la serpiente o las serpientes alredero del cuerpo del héroe o de la heroína. Por otro lado, también varían las formas del beneficio conferido por la serpiente. Con el perfeccionamiento de los instrumentos de la caza desaparece el carácter venatorio mágico de este beneficio. Permanecen las facultades mágicas genéricas, dos de las cuales se desarrollan en formas especialmente características y a menudo recurrentes: la facultad de curar y la de entender el lenguaje de los animales.

Examinemos primero el beneficio de carácter venatorio conferido por la serpiente. En un mito de la América septentrional, el héroe Tlomenatso ve un fuego flotando sobre el agua y comprende que se trata de Angos (la serpiente bicéfala). Sigue a la serpiente hasta su escondrijo, donde Angos le da un pedacito de piedra transparente y guía a su alma a través de todas las tierras. El héroe regresa y al día siguiente captura a una foca, al otro día dos, etc. Todos son dones de Angos (380).

Semejantes representaciones se basan probablemente en la opinión de que el arte del cazador no consiste en matar a la fiera (cosa que no es difícil), sino en tenerla en su poder, y eso sólo se puede conseguir con la magia. La fortuna del cazador se halla relacionada desde los tiempos más remotos con la fortuna mágica en general, con la obtención de virtudes mágicas. Cuando empieza la agricultura, los hombres encuentran en el estómago de la serpiente los frutos de la tierra. En las islas de Almirantazgo fue registrado un mito que contiene el siguiente episodio: «La serpiente dijo: Deslízate al interior de mi vientre. El dragón se abrió y el hombre se metió dentro. Fue a ver el fuego, fue a ver el *taro*, fue a ver la caña de azúcar. Fue a ver todas las cosas.» El héroe recoge todo, luego sale. Aquí está claro que lleva todas esas cosas a los hombres. Meier, que transcribió este mito y lo publicó en el original y en traducción literal, subraya:

(380) Boas, *Indian Sagas*, p. 81.

«Esta leyenda es patrimonio común de todos los habitantes de las islas del Almirantazgo» (381). Por los materiales de Nevermann-Thilenius sabemos que no se extraen sólo el fuego y los frutos de la tierra del estómago de la serpiente, sino también el arte de la alfarería (382).

Estos materiales revelan el fundamento económico del rito del engullimiento durante la iniciación y de toda una serie de mitos y ritos más, sólo indirectamente vinculados al primero. Así, en Australia, quien desea convertirse en brujo se arroja a un estanque donde se cree que moran unas serpientes monstruosas que le «matan». Enferma, pierde la razón, y de ese modo obtiene su fuerza mágica (383). Lo mismo ocurre en América: «El hombre que desea ser fuerte, robusto e invulnerable nada ue noche en los estanques habitados por las serpientes o por los truenos. De ellas recibe la fuerza deseada si posee el valor suficiente para aguantar su presencia» (384). Entre los tlinkit, el brujo que deseaba conseguir un «nuevo espíritu», «se hacía engullir por el mar», y al cuarto día aparecía colgando cabeza abajo de un árbol (385).

Estos ejemplos demuestran que el engullimiento por un animal es sustituido por el engullimiento por el agua, por el baño en un estanque donde habitan serpientes, e incluso por el engullimiento por el mar, que luego arroja al hombre a la orilla.

Por tanto, establecemos la siguiente observación: de la serpiente o de otro animal sale el cazador en el rito, y el gran cazador, el gran brujo, en el mito. El mismo origen tiene el fuego primero, y a la aparición de la agricultura los primeros frutos de la tierra, así como el arte de la alfarería. Veremos que a

---

(381) Jos. Meier, *Mythen und Sagen der Admiralitats-Insulaner.* "Anthropos", II-IV, 1907-1909, p. 653.

(382) H. Nevermann, *Admiralitäts-Inseln: Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910.* II, A. vol. 3.º, Hamburgo, 1934, p. 369.

(383) P. Elkin, *The Rainbow-Serpent Myth in North-West Australia.* "Oceanía", 1930, vol. I, núm. 3, pp. 349-352.

(84) A. L. Kroeber, "The Relig. of the Indians in California" *(Univ. of Calif. Publ. Arch. Ethn.*, vol. IV, núm. 6), 1907, p. 328.

(385) L. Frobenius, *Weltanschauung der Naturvölker*, p. 198.

ello seguirá el gran jefe y aún más tarde el dios. En un mito africano de los zulúes, los niños que fueron tragados regresan a su hogar. «Entonces hubo una gran alegría en el pueblo. Los niños volvieron de donde su abuelo... y fueron hechos jefes» (386). En un mito africano de la tribu relativamente civilizada de los basutos, el héroe es engullido por un monstruo. Regresa a su hogar, pero la gente no ve en él a un hombre y le obliga a ocultarse (387). Aquí tenemos una forma embrionaria de deificación. Pudiera ser que en la imagen de Cronos, que devora a sus hijos y luego los vomita, hubiese reminiscencias de la misma representación. ¿Y no devora quizá Cronos a sus hijos porque es el dios-padre y con este acto suyo les confiere la divinidad? Del mismo ciclo forma parte el profeta Jonás, tragado y vomitado por la ballena. ¿No tiene acaso el don profético porque ha morado en el interior de la ballena? Radermacher, que ha dedicado a este tema un artículo especial, admite que este motivo resulta totalmente incomprensible (388), pero a la luz de los materiales que hemos citado se ven claridad sus raíces.

Por ahora hemos observado un único momento: el del engullimiento ritual y su reflejo o equivalencia en los mitos. La serpiente o cualquier otro monstruo es presentado en todas partes como un ser bueno. Por el momento no se ve absoluto cómo puede surgir de ello un combate; pero sí que se ve ya el error enorme que cometen los estudiosos que como Frobenius afirman que la serpiente buena es peculiar del Asia oriental y la serpiente-enemiga de Europa (El dios del sol, p. 145). La serpiente buena, la serpiente donante, es la primera fase de la serpiente que se transforma a continuación en su opuesto. Aquí no tiene nada que ver que sea en el Asia o en Europa.

15. *El lenguaje de las aves.*

Habiendo aludido a la serpiente benefactora, antes de pasar

(386) L. Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, p. 113.
(387) L. Frobenius, *Weltanschauung*, p. 106.
(388) Radermacher, *Walfischmythen*, *ARW*, IX, 1906.

al estudio del duelo con la serpiente vamos a detenernos en un motivo que se deriva directamente del grupo de fenómenos de que nos estamos ocupando, y con más exactitud en el motivo del héroe que obtiene el conocimiento del lenguaje de los pájaros.

En un cuento de la Grecia moderna, la serpiente, o dragón, se engulle al príncipe para enseñarle el lenguaje de los pájaros, y luego lo vomita (389). En el *Kalevala* (XVII runa), Väinämoinen se hace tragar por un enorme monstruo para aprender tres palabras mágicas, enciende una hoguera en su interior y se pone a batir el hierro. El monstruo lo vomita, y no sólo le enseña las tres palabras, sino que le narra la historia del universo, le da la omnisciencia.

En un mito dolgano, la muchacha liberada por el héroe dice: ¿«Cómo podré pagarte que me hayas salvado? Si no tienes miedo de mí, me enroscaré dando tres vueltas alrededor tuyo y así te pagaré tu buena acción. ¿Qué podía hacer él? Aceptó. Después de haberse enroscado con tres vueltas en su cuerpo, la serpiente le sopló en el oído izquierdo.» Así descubre el héroe el lenguaje de los pájaros y de los peces. La comparación de estos dos casos demuestra que el enroscamiento de la serpiente en el cuello del héroe es una forma más tardía del engullimiento, de los tiempos en que ya no se aceptaba que se tratase de un beneficio. En un cuento de Vyatka, la serpiente se enrosca en el cuello y «por lo que se refiere a picar, no pica, pero ahoga» (Z. V., 106). El héroe consigue la omnisciencia. Antes hemos aludido ya a que durante el rito podía ocurrir que se comiera un pedacito de animal totémico. Por este hecho empezamos a comprender que el conocimiento del lenguaje de los pájaros lo obtiene el héroe no sólo al ser engullido y luego vomitado, sino también porque, todo lo contrario, come o chupa un pedazo o un trocito cualquiera de la serpiente, o toma un guiso o una sopa de carne de serpiente, etc.

---

(389) J. G. Hahn, *Griechische u. albanesische Marchen*, Leipzig, 1864, I, 23.

En un cuento de Samara, el héroe (que es llamado Sten'ka Razin) se enfrenta al monstruo Volkodir. «El monstruo alzó la cabeza y descubrió al joven; sopló en su dirección y empezó a dirigirse hacia él... Volkodir lo arrastra y quiere comérselo de un solo bocado». Sten'ka descuartiza a la serpiente y halla en su estómago una piedra, la chupa y «aprendió todo lo que había en el mundo» (Sad. 110). En un cuento de Chudyakov, con la carne de la serpiente se hace un jamón, se prepara una sopa y se la toma, y el héroe adquiere el conocimiento del lenguaje de los pájaros (Chud. 38). El motivo de la serpiente comida que confiere el conocimiento del lenguaje de los pájaros, de los animales salvajes y de los peces se halla muy difundido en el folklore de todo el mundo (cfr. Grimm 17, y los casos paralelos de Bolte-Polivka).

Que en estos casos el engullimiento está relacionado con la iniciación lo demuestra el hecho de que el conocimiento del lenguaje de los pájaros se puede obtener además por otros procedimientos, cuya ligazón con la iniciación está fuera de cualquier duda. El héroe, por ejemplo, va a parar a la casa del viejo del bosque o de un sabio que le pone a cocer en un caldero (Z. V., 30) o le arroja tres veces a la estufa (Sm. 72), o, simplemente, le mata (Af. 140, d).

Respecto al motivo del lenguaje de los pájaros reina bastante confusión. Bolte lo relaciona con el hecho de que las aves poseen el don profético y participan del destino del hombre, le ponen en guardia, etc. Tal aproximación es errónea, ya que el héroe aprende a conocer no sólo el lenguaje de los pájaros, sino también el de otros animales; y no explica por qué para obtenerlo hay que comer justamente una serpiente. Weicker lo explica por el hecho de que las serpientes son almas de animales (390). A la luz de nuestros materiales, la cuestión se presenta de manera diferentes. Podemos formular la conjetura de que el motivo de la ciencia del vaticinio y en especial del conocimiento del lenguaje de las aves deriva de los ritos en los que el joven

(390) Weicker, *Der Seelenvogel*, p. 25.

se sometía al engullimiento y vomitado o se tragaba él mismo un pedazo o una partícula de animal y, como consecuencia de ello, conseguía facultades mágicas. En su origen, estas facultades mágicas se referían únicamente a la caza, y en un segundo momento aparecen facultades relacionadas con el arte de la alfarería, con la agricultura, etc. A medida que se adueña el hombre de la naturaleza y de la producción, desaparece el carácter mágico de estas aptitudes y de estas artes, pero las aptitudes que el hombre no cree poder adquirir con sus propias fuerzas siguen (aunque sólo sea en el mito) siendo adquiridas con la participación de la serpiente (ver Melampo y otros). De ellas forma parte también la facultad de comprender el lenguaje de las aves y de los animales, reminiscencia del poder absoluto que en otro tiempo obtenía el cazador sobre la voluntad del animal, el cual, gracias al rito, debía de convertirse en un dócil instrumento en manos del hombre y ejecutar sus deseos.

Los restos del engullimiento practicado con la finalidad de conferir virtudes mágicas aparecen esporádicamente no sólo en la literatura fabulística, sino también en la legendaria de la Edad Media. Los encontramos, por ejemplo, en las leyendas sobre Salomón. En una leyenda talmúdica, Salomón construye el templo con la ayuda de Asmodeo. «El sabio rey hubiese querido aprender algo del demonio, pero no encontraba ni tiempo ni ocasión de hacerlo». Terminada la construcción del templo, Salomón se queda a solas con Asmodeo y le interroga. «Quítame las cadenas de encima —le dice Asmodeo— y te mostraré todo mi poder y te exaltaré por encima de todos los hombres». Salomón le obedece. «Entonces se tragó a Salomón y lo vomitó a cuatrocientas parasangas de distancia» (391). Más adelante vemos, a decir verdad, que Salomón había sido castigado por su poligamia (después de haber vomitado a Salomón, Asmodeo se convierte en rey en su lugar), pero ésta es una transposición de sentido en una época más tardía, que está en contradicción con

(391) Veselovskiy, *Leyendas eslavas sobre Salomón, etc. Obras*, I, página 136.

el sentido de la leyenda. Salomón es engullido para poder adquirir la sabiduría de Asmodeo.

16. *Los diamantes.*

El cuento narra a veces que en el estómago o en la cabeza de la serpiente el héroe encuentra dimantes o piedras preciosas, que le regala la serpiente. «Y las piedras preciosas las tenía en la cabeza» (392). «Atraviesa el mar y va adonde la serpiente de fuego a buscar las piedras preciosas» (Sm. 362). «Se puso a rugir y se le salió una piedra preciosa» (Sad. 6), etc.

Este detalle lo encontramos ya en la fase del mito anterior a las castas. Boas cita un caso en el que la serpiente «da un pedazo de piedra transparente» (393). El cuento ruso conserva la conexión con el engullimiento y el vómito, y esto nos hace pensar que también en este caso se trata de un nexo con el rito de la iniciación. Más arriba hemos visto que en el cuerpo del iniciando eran introducidos cristales. El cristal de roca, el cuarzo, tienen un papel muy importante en el chamanismo de los estadios más primitivos que conocemos. Radcliff-Brown dice: «Existe una vinculación muy difundida entre los cristales de cuarzo y la serpiente iridiscente, y en toda Australia estos critales figuran entre las sustancias mágicas más importantes utilizadas por el brujo» (394).

Con este hecho están ligados por un lado la imagen de la muchacha del cuento colocada en un sarcófago de cristal (ver capítulo IV, 10) y, por otro lado, el monte de vidrio en que mora la serpiente, y también la princesa en el desván de cristal, de donde la rapta el héroe a lomos de un caballo encantado (ver capítulo VIII, 8).

---

(392) A. I. Nikiforov, *El vencedor de la serpiente.* "Folklore soviético", 4-5, 1936, pp. 143-243 (en ruso).

(393) *Indian Sagas,* p. 81.

(394) "Oceanía", 1930, I, núm. 3, p. 342.

17. *El engullidor-transportista.*

En todos los casos que hasta ahora hemos citado, la serpiente era siempre un ser bueno, donante de ciencia y de poder mágico. En el repertorio del cuento esta serpiente buena coexiste con el enemigo del género humano, con el monstruo al que hay que aniquilar. Desde hace mucho tiempo se ha observado que la serpiente es un ser doble. Sternberg habla en muchas ocasiones del dualismo en las representaciones de la serpiente. Este «dualismo» es el resultado del proceso de evolución de las representaciones de la serpiente. No son dos serpientes distintas, sino dos fases de su evolución; la serpiente, buena originariamente, se transforma luego en su opuesto, y sólo entonces nace la representación de la serpiente-monstruo, de la serpiente malvada a la que hay que matar, y se forma el tema de la lucha con la serpiente, que en la historia no se desarrolla por sí mismo, ni por vía de evolución ni inmanentemente, sino como consecuencia del hecho de que sus formas psicológicas originales se hallan en contradicción con las nuevas formas de la sociedad y con su civilización.

Comenzaremos por observar que en muchísimos casos, tanto en los ritos como en el mito, el engullidor (monstruo, serpiente, fiera) está quieto y que es el engullido quien se mueve: así, por ejemplo, los niños salen de casa, son tragados por un monstruo, luego vomitados y después regresan a su hogar. Pero existen mitos de carácter distinto: el héroe es engullido y luego transportado a otro país en el estómago de su engullidor, luego es vomitado o se libera por sí mismo. Estos mitos, que tienen una extraordinaria difusión entre los pueblos de estadio anterior a la formación de las castas, deben de ser estudiados con más atención.

¿De dónde proviene la representación del engullidor que transporta al héroe al otro reino? Se puede afirmar que nos hallamos ante la evolución de ciertos elementos embrionalmente inherentes al rito. La estancia en el estómago de una fiera era considerada como una estancia en el reino de la muerte, en el

otro mundo; lo creía también quien se había sometido a la operación: introduciéndose en el vientre de la serpiente, se introducía en el otro mundo. Así, en un cuento tártaro, el héroe ha salvado a una muchacha, hija de la serpiente. En señal de agradecimiento, ella le dice: «No te asustes del aspecto terrible de mi padre (o sea, de la serpiente). Para entrar en su reino debemos pasar primero por el útero de mi madre y luego por el vientre de mi padre. Durante este viaje nos envolverá una tiniebla terrible y tal espectáculo no lo podría resistir un corazón débil, pero es el único camino para llegar a nuestro reino. A cambio, el rey de las serpientes te acogerá honrosamente y con benignidad y te recompensará por tu heroica acción» (395).

Pero, evidentemente, en la conciencia de los iniciadores de estos ritos y de estos temas ha sucedido algo que no corresponde ya a las formas originales. El mito muestra claramente que se ha desarrollado el sentido del espacio y del movimiento. La aparición de representaciones espaciales obliga a moverse al engullidor y llevar a cabo un largo viaje. La representación de un reino de la muerte terriforme es sustituida por la representación del país de los muertos como país lejano. Es evidente que semejantes representaciones sólo podían surgir entre pueblos que ya habían alcanzado el concepto de espacio mediante especulaciones filosóficas y que lo habían experimentado económicamente, es decir, entre los pueblos que habían llevado a cabo viajes largos. Y, efectivamente, el mito del engullidor-transportista es prevalentemente un mito marítimo. El héroe es transportado por mar en el estómago y el engullidor tiene la forma de un gran pez. Además, desplazando al engullidor, el narrador anula el significado del engullimiento. «El bosque» es sustituido por el mar. Esto significa que las piezas de caza del bosque han dejado de ser el único recurso económico y que los ritos correspondientes a su caza han perdido su sentido. Pero, a pesar de todo, este cambio no constituye una revolución tan radical como

(395) *Cuentos y leyendas de los tártaros de Crimea*, Simferopol, 1934, página 169 (en ruso).

para anular y hacer olvidar el antiguo rito ni el viejo tema. El estudioso advierte con toda claridad la vinculación, pero el promotor del mito la ha olvidado ya, aun conservando todavía en gran parte las antiguas formas. Lo que era inmóvil se vuelve móvil, lo espantoso se vuelve venturoso e incluso cómico; lo necesario, inútil y peligroso. En estos casos, el héroe no obtiene ya ninguna virtud mágica. Al contrario, ve en el engullidor a un enemigo y le mata después de haber sido tragado, le mata desde su estómago, le derrota desde su interior. Y aquí se oculta el principio del duelo con la serpiente.

Daremos a continuación una selección de algunos ejemplos: el material es tan abundante que bastaría para formar un libro. Y este libro existe: es *La edad del dios del sol*, de Frobenius, que ha recogido estos mitos muy cuidadosamente. Pero los esfuerzos del autor no llevan a ninguna parte porque, desde el principio, la ballena es para él el mar, el héroe tragado es el sol en su ocaso, y el sol naciente es el héroe que sale de la ballena.

18. *La lucha con el pez como primera fase del duelo con la serpiente.*

Es indudable que el mito del hombre tragado y transportado a otro país es un fenómeno muy complejo por las causas que lo han producido y por la multiformidad de sus conexiones. No vamos a estudiar aquí todo el conjunto de este mito, y ni siquiera el momento concreto del transporte; dirigiremos nuestra atención únicamente a los aspectos que llevan al duelo con la serpiente.

Vamos a examinar primero algunos casos en los que el transporte del héroe tiene lugar sin ningún elemento de lucha. En Micronesia existe el mito del muchacho hijo de la anguila. Las mujeres se burlan de él porque no tiene padre, y se pone a buscarlo y se arroja al agua donde ve a una anguila con una enorme boca abierta. Le echa a las fauces dos traviesas, es decir que las pone de tal modo que no pueda cerrar la boca, y luego se mete adentro. Un tiburón le saca y le lleva

a una ribera donde hay muchos caparazones de tortuga. Por el mismo camino regresa en las fauces del tiburón y luego a su hogar donde contrae matrimonio (396). En este caso vemos que el héroe tragado es transportado a otra orilla. Los caparazones de tortuga han sustituido evidentemente al cristal o al cuarzo que confiere el poder mágico.

Este caso muestra evidentes síntomas de decadencia: el engullimiento es doble sin ninguna necesidad, las conchas de tortuga carecen de virtud mágica, el matrimonio no se halla vinculado al anterior engullimiento ni al regreso del héroe, que en el rito son condiciones previas al matrimonio. Pasemos ahora a otros casos más típicos y difundidos:

El padre da un encargo a su hijo, pero éste desobedece, se escapa al mar y con unos compañeros se marcha en una barca. De pronto, la barca empieza a balancearse y a tambalearse. El muchacho desobediente se cae al agua y es tragado inmediatamente por un gran pez. Al cabo de un rato siente hambre, mira en torno suyo, ve colgando por encima de él el hígado del pez y se pone a cortarlo con una concha. El pez se siente mal y lo vomita (397).

En el caso anterior, el engullimiento no había tenido ninguna consecuencia para el engullidor. Aquí, en cambio, el héroe saja el hígado del pez y come de él. Es difícil de decir si se trata o no de una reminiscencia de lo que ocurría durante el rito, cuando el iniciando comía un trozo del animal. De todas maneras, es un motivo muy difundido y la operación de alimentarse con el animal engullidor tiene lugar con pretextos muy variados. El pez se siente mal y vomita al héroe. Vemos que en estos mitos el vómito exige una motivación, por sí mismo resulta ya incomprensible. También se debe advertir que el pez no muere y que no tiene lugar aún ningún duelo con el engullidor.

A veces, el héroe enciende un fuego en el interior del pez

(396) Frazer, *Belief in Immortality*, vol. III, p. 195.
(397) Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, p. 93.

para poder salir, es decir para reaccionar en contra del engullimiento. Con la ayuda de los pájaros, un jefe de tribu construye un barca y el héroe solicita ir en ella. Después de largas discursiones se acepta su presencia. Durante el viaje, una ballena se traga a todos, pero el héroe le clava dos lanzas en la boca, de manera que ya no pueda cerrarla. En el estómago de la ballena ve a sus padres muertos. Para escapar, enciende una gran hoguera; la ballena se retuerce de dolor y nada hacia un banco de arena. Todos salen por la boca abierta, junto con la barca. Han llegado al país de la luna, donde reina la abundancia y regresan a su hogar en la misma barca.

En este caso, el héroe ve en el pez a sus padres muertos, lo cual demuestra que habiendo llegado al pez se encuentra ya en la morada de los muertos. En general, el héroe encuentra a veces en el pez a muchos hombres vivos y muertos, tragados antes que él, y les saca afuera. Nosotros no vamos a estudiar este motivo; observamos únicamente que también en el cuento ruso existe el caso del héroe que va al interior del pez y enciende allí un fuego (Af. 133 P. V., Af. 135 V. P., Z. V. 138, 134, etcétera). En general, el fuego en el interior del pez es un motivo difundido y resulta incomprensible cuando no se sabe que en el rito y en el mito se extraen del engullidor todas las cosas de primera necesidad, entre ellas también el fuego. Como sabemos, en el interior del engullidor, el iniciando se somete en ocasiones al abrasamiento. En el interior de este monstruo arde un fuego terrible. Por eso, en el mito, los muchachos que salen del pez se lamentan a menudo del gran calor que hace en su interior o, como hemos visto, encienden ellos mismos un fuego para ponerse a salvo.

Todo esto demuestra que ya se ha olvidado el rito y que sus elementos constitutivos se aprovechan para la creación artística. Estos casos pueden ser considerados como una deterioración, como una deformación, pero muestran la elaboración creativa del motivo, la desaparición del antiguo y el surgimiento del nuevo. El engullimiento y el eructado no corresdonden ya a las formas de producción ni a las de la vida

social y de la ideología de los pueblos: están a punto de desaparecer. Ya hemos visto cómo se motiva el eructado en el mito: lo provoca el dolor. En el cuento, el eructado falta por completo, el engullimiento se mantiene durante más tiempo, porque es un momento artístico con más color. El héroe tragado ya no es vomitado, sino que se las arregla él mismo para salir. Citemos un ejemplo: hace muchísimos años, un hombre llamado Mutuk estaba pescando en una escollera cuando de repente se le enganchó su sedal y él se echó al agua para soltarlo. En ese momento pasó a su lado un tiburón y se lo tragó sin hacerle el menor daño. El tiburón se alejó hacia septentrión. Mutuk notaba calorcillo y se dijo para sí: «ahora estamos en aguas calientes». Cuando el tiburón volvió a sumergirse en el agua más profunda, Mutuk sintió frío y comprendió que habían descendido a gran profundidad; finalmente, el tiburón llegó a la isla de Boigu y la marea baja le arrojó a la playa. Mutuk sintió que los rayos del sol caían directamente sobre el pez y comprendió que se encontraba en seco. Entonces cogió una concha afilada que llevaba detrás de la oreja y se puso a horadar el cuerpo del tiburón hasta que hizo una abertura suficiente. Se deslizó fuera de su prisión y advirtió que se le habían caído todos los cabellos.

En este caso, es la pérdida de los cabellos lo que atrae nuestra atención. Es también una característica bastante difundida de estos mitos. Para Frobenius resulta clara: la pérdida de los cabellos significa que el sol del amanecer no tiene rayos. Nosotros, en cambio, explicamos este momento por el hecho de que la iniciación era una «tonsura»; durante el rito, se cortaban los cabellos o se chamuscaban, o se escondían en una gorra especial (sobre los calvos en el cuento maravilloso, ver el cap. IV, 15).

Observemos también la diversidad de causas por las que es engullido el héroe. Este salta al agua porque se burlan de él, se marcha en una barca desobedeciendo la prohibición paterna, o se echa al agua porque se le ha enganchado el

sedal, o porque se le ha caído el anzuelo, etc., etc. En una palabra, el narrador no sabe por qué debe el héroe acabar inevitablemente en el agua y ser tragado, y cada cual motiva este hecho de manera distinta.

Que el motivo del héroe que saja al engullidor para salir al exterior sustituyó al eructo, se ve por el siguiente caso: un muchacho que pesca con anzuelo ofrece al rey los peces para que los pruebe. Un pez se lo traga junto con su barca. Para salir, el muchacho arranca el corazón a la ballena, que intenta inútilmente vomitarle. Luego, el muchacho advierte que el cuerpo del pez cruje en la arena. Aparecen las gaviotas que desgarran con sus picos el cuerpo del pez y él sale (398).

Este caso nos resulta muy importante por varios aspectos. Ante todo vemos que el eructado está aún presente en la conciencia, pero que ésta lo descarta. En los casos anteriores, el desgarramiento del corazón del engullidor tiene una causa puramente utilitaria (el héroe corta el hígado para quitarse el hambre), aquí en cambio pretende matar al engullidor; tenemos, pues, también aquí el momento de la reacción, nos encontramos con la muerte del engullidor. Además, este caso resulta interesante porque el cuerpo del engullidor es abierto desde el exterior. En la mayor parte de los casos son los animales quienes llevan a cabo esta operación, aquí son las gaviotas. Podemos observar cómo se derrota al engullidor desde su interior y desde el exterior, y cómo se desplaza gradualmente el centro de gravedad hacia el exterior.

Vamos a poner ahora un ejemplo análogo en el que el engullidor es abierto por los hombres. Dos hermanos se encuentran a la orilla del mar, aparece una ballena y se los traga. En el vientre de la ballena ven el corazón y lo cortan. La ballena muere y es arrojada a la playa. Aparece gente que se pone a despedazarla y de su interior salen los hermanos. «Cuando se miraron, se echaron a reír el uno del otro: en el

(398) *Ibid.*, p. 93.

vientre de la ballena habían perdido los cabellos de tanto calor como hacía» (399).

En este ejemplo, después de los materiales que ya hemos examinado, todo está completamente claro. Pero hay un extraño detalle muy interesante: al salir de la ballena los dos muchachos se ríen. La risa ritual ha sido analizada por nosotros en un estudio especial (400).

Los casos citados podrían dar la impresión de que este mito es exclusivamente marítimo y acuático. Es cierto que se trata de un mito predominantemente acuático; como más adelante veremos, se relaciona con la naturaleza acuática de la serpiente. Los pueblos que vivían en la profundidad del bosque, apartados del mundo sin conocer los desplazamientos ni el comercio, se desarrollaron con más lentitud. Pero también entre ellos existe una evolución análoga, aunque más lenta. El material existente al respecto es mucho más escaso y el panorama menos claro. No obstante, hay que citar también el siguiente caso: el héroe se aleja de su hogar, su padre le advierte de que se encontrará con el lobo que le comerá o chupará. El héroe se topa efectivamente con el lobo y se pone a burlarse de él: «¡Sí que eres estupendo! ¡Así que me vas a chupar del todo!, ¿eh?» El héroe finge oponer resistencia, acercarse de mala gana a las fauces y se arroja dentro de ellas. En el interior encontró a mucha gente; algunos estaban vivos, otros casi muertos, y de otros no quedaban más que los huesos. Sobre su cabeza descubre un corazón que se balanceaba. Entonces dijo: ¡Tengo ganas de bailar! ¡Cantad que yo bailaré! Y la gente se puso a cantar. Se puso un cuchillo en la cabeza y empezó a bailar. Con el cuchillo golpea el corazón del lobo, le mata, lo descuartiza, libera a todos los que están con él y sale (401). Si el héroe era antes el engullido, ahora es el que acaba con el engullidor. Si en los casos anteriores, el engu-

(399) Boas, *Indian Sagas*, p. 93.

(400) V. Propp, *La risa ritual en el folklore*. "Bol. Cient. de la Univ. de Leningrado", núm. 46, Secc. Cien. Filolog., 3, Leningrado, 1939, pp. 151-176 (en ruso).

(401) Kroeber, *Gros Ventre Myths and Tales*, p. 85.

llidor era destripado porque se había tragado al héroe, ahora sucede lo contrario: para matar al engullidor, el héroe se mete en su interior. Si en el rito el héroe era engullido y vomitado y era héroe sólo gracias a este hecho, en este mito el héroe es quien ha matado al engullidor. Está claro que el desarrollo que se ha verificado en el mito refleja un desarrollo en la vida social del pueblo. El héroe se burla del lobo y salta a sus fauces; anteriormente hemos visto otros casos en los que el héroe se burla. Además, también vemos aquí en el vientre del engullidor el héroe se encuentra a unos difuntos. Los muertos que yacen en el vientre del monstruo, los cadáveres, la presencia de huesos y de otros atributos de la muerte en el interior del engullidor o en la cabaña de la muerte constituyen un cuadro que ya nos es conocido por las características del rito. Falta únicamente que el héroe haga resucitar a los muertos y tendremos el cuadro típico de la muerte temporal. Aquí la resurrección se halla racionalizada y ha asumido la forma de la liberación de los hombres que se encuentran dentro del lobo. Es interesante igualmente que en el interior del lobo se desarrolle una danza.

El desplazamiento del centro de gravedad del heroísmo preludia una innovación enormemente importante en la historia de estos mitos. Todos los casos examinados hasta ahora presentaban una característica: la narración estaba construida sobre un solo personaje. El heroísmo mágico es sustituido por el coraje y el valor individual. En el hecho de ser tragados ya no hay ahora nada de heroico. Se puede observar que el desplazamiento del centro de gravedad crea un nuevo personaje: el mito se construye sobre dos personas: una que es engullida y otra que libera a aquélla. Héroe será no el engullido sino quien le libera. En América, en la tribu nutka, fue registrado el siguiente mito: «En la Puerta del Infierno habitaba una enorme ballena llamada "devoradora de las barcas atadas juntas". Todos pasaban junto a aquel sitio con mucha precaución. Una vez pasó en una barca la madre del héroe. La barca fue arrastrada lejos de la orilla, apareció la ballena

y se tragó la barca junto con la mujer. Cuando el héroe se enteró de lo que le había sucedido a su madre, decidió vengarse. Con sus hermanos salió al mar pasando por el río y se pusieron a cantar una canción. Cuando la hubieron cantado dos veces se separaron las aguas y la ballena se tragó la barca; el héroe gritó a sus hermanos que dirigiesen la barca hacia el vientre. En el vientre cortaron las tripas y el corazón. La ballena murió y fue arrojada a la orilla. En la playa, los animales (pájaros, caracoles, peces, etc.) abrieron el cuerpo de la ballena y salieron todos. En el vientre de la ballena hacía tanto calor que uno de los hermanos perdió todos los cabellos (402).

Esta narración contiene el motivo de la lucha con la serpiente en la base de una sociedad anterior a la formación de las castas. Por un lado, el tema está ya próximo al cuento: tenemos el enguillimiento de una mujer (en el cuento es un rapto), la lucha con el monstruo y la liberación de la mujer. Pero, junto a eso, la lucha conserva aún las antiguas formas: para matar al engullidor hay que entrar a su vientre, ser tragado.

Es perfectamente natural que el engullimiento, que se deriva del rito y se ha mantenido aún en el mito, haya sido sustituido por otras formas de lucha. Y, en efecto, se puede observar cómo sustituyen al engullimiento las formas sucedáneas del devoramiento, y cómo el engullidor ya no es muerto desde su interior sino desde el exterior: es otro paso adelante en la evolución de este tema. Vamos a citar un caso en el que el desplazamiento del engullido y de la muerte desde su interior a la derrota desde el exterior es particularmente evidente:

El monstruo Tsekis devora a todo el mundo, sólo quedan vivos un anciano y su nietecita. El héroe-forastero es informado de este hecho, hace ponerse a la muchacha un cinturón de serpientes Sisiutl y la manda a buscar agua: Tsekis se

(402) Frobenius, *Das Zeitalter*, p. 82.

traga a la muchacha con el cinturón encantado. Mientras se halla la muchacha en el estómago del monstruo, el héroe canta una tonada mágica: «¡Sisiutl, revivir, despertad y matarle!» El monstruo sale a flote, se contorsiona en las convulsiones de la agonía. El héroe le mata con sus flechas y saca a la muchacha (403).

Cuál es la finalidad de que el héroe envíe a la muchacha al estómago de la serpiente, no se ve clara por el propio mito, pero sí por su historia: nos encontramos frente a un reflejo de la tradición conforme a la cual para matar al devorador hay que estar dentro de él. Y aunque el devorador es derrotado desde el exterior, también en el interior de la serpiente tiene que haber una persona. Es característico además que en el interior se utilice un medio mágico y en el exterior un normalísimo medio racional, el arco y la flecha.

El debilitamiento de la muerte desde el interior y el reforzamiento de la muerte desde el exterior acercan este motivo a las formas fabulísticas contemporáneas suyas. La sustitución va más allá aún: para derrotar a la serpiente hay que echarle algo a las fauces, pero no es preciso que se trate siempre y necesariamente de un hombre; en las fauces se arrojan también piedras incandescentes. He aquí un ejemplo: en el lago vive un monstruo y devora a todos los que van a coger agua. El héroe (forastero) hace calentar piedras y las arroja a las fauces del monstruo, luego lo corta en pedazos y estos pedazos se transforman en peces comestibles (404). Aquí no ha desaparecido del todo el motivo del devorador de quien provienen las cosas buenas, de primera necesidad: las partes de su cuerpo se transforman en peces comestibles. Otro ejemplo: una serpiente de.ora a todo el mundo; sólo queda una mujer encinta que pare dos gemelos. Los muchachos ofrecen a la serpiente vino de sagú; abre las fauces y le echan dentro piedras incandescentes (405).

---

(403) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 97.
(404) Frobenius, *Zeitalter*, p. 96.
(405) *Ibid.*, p. 70.

Por último, desaparecida la solución de arrojar a las fauces objetos mágicos o piedras ardientes, queda el verdadero duelo con la serpiente. Dos mujeres van a bañarse. Dos monstruos *(kutrea*, caimanes según Frobenius) se las tragan. Las serpientes se arrastran hasta una gruta que alimenta al río con sus aguas, recogen, es decir se beben, todo el agua y se seca el río. El marido de las mujeres tragadas sigue el rastro de las serpientes y las abate con las lanzas. El agua vuelve a manar. Dispara el vientre de los monstruos y libera a sus mujeres (406).

En este caso, la víctima aún sigue siendo tragada. Esta serpiente es un ser acuático del que hablaremos a continuación. Cuando desaparece por completo el engullimiento, nos hallamos frente al duelo con la serpiente en las formas que ya conocemos. Pero igual que se puede seguir la sustitución del engullimiento del héroe se pueden seguir también las formas sustitutivas del enguillimiento de la mujer. Veamos un ejemplo que ya no contiene ningún engullimiento, pero no se ha separado aún por completo de él: dos mujeres van a darse un baño, son seguidas por una raya que se las pone en el lomo y se aleja con ellas. Dos héroes combaten con lanzas contra ella y la matan, luego encienden un fuego para hacer volver de su desmayo a las mujeres, hacen que les piquen unas hormigas y las mujeres se despiertan (407). La raya que transporta a las mujeres sobre su lomo es una evidente sustitución del monstruo que las transporta en su estómago. La conexión con el fuego no ha sido olvidada, pero aparece deformada: el fuego que sirve para revivir a los muertos es una última reminiscencia de la muerte temporal. Desaparecidos estos detalles, nos encontramos ante la lucha con la serpiente en su forma actual. Vamos a poner dos ejemplos. Primero: un héroe-forastero se encuentra a una muchacha que lleva arroz hervido y carne a una serpiente de pozo. El héroe

(406) *Ibíd.*, p. 73.
(407) *Ibíd.*, p. 74.

corta las cabezas de la serpiente con su espada (408). Otro ejemplo: una serpiente del pantano exige todos los años una víctima. «Se trataba de una ley cuyo fundamento y cuyo origen nadie conocía.» Es llevada al monstruo una muchacha: en el momento justo aparece el héroe a caballo y amedrenta a la serpiente (409).

Llegados a este punto, interrumpimos por ahora nuestra reseña. Hemos intentado esbozar el esquema de la evolución del tema, de seguir de qué manera, sobre la base de un motivo (el engullimiento), se ha desarrollado otro (el duelo con la serpiente). Pero hemos descubierto únicamente una de las raíces del motivo. A la pregunta de por qué se mata la serpiente aún no se le puede dar una respuesta exhaustiva, aunque ya desde ahora hay algo claro: se la mata porque en la vida de los pueblos han ocurrido cambios que han hecho incomprensible el antiguo tema y lo han modificado de acuerdo con la nueva ideología. Debe advertirse que las formas arcaicas no se encuentran siempre entre los pueblos más primitivos. Así, por ejemplo, incluso el cuento ruso contiene el transporte en el interior del pez, la ascensión del fuego y el héroe vomitado, en formas que presentan una analogía sorprendente con los materiales americanos. Por eso los casos más arcaicos no han sido registrados necesariamente entre los pueblos más primitivos. Pero la relación contraria es imposible: una innovación se introduce únicamente cuando existe para ella la base correspondiente. Es decir, que la evolución corresponde a los grados de civilización de los pueblos. Ya hemos dicho cuál fue el origen del momento del desplazamiento. Aquí resulta característica la evolución de otro detalle: la serpiente, o engullidor, se amedrenta en un primer momento con las flechas, luego con las lanzas y finalmente con las espadas. Está claro que sólo puede asustarse ante la espada en un pueblo que conozca la metalurgia y el arte del

(408) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 70.
(409) *Ibid.*, p. 121.

trabajo del hierro. Los últimos dos ejemplos citados han sido registrados entre los cabilos, que no nos interesan en tanto que cabilos, sino desde el punto de vista del estadio de su evolución económica. Se trata de un pueblo que ya no es nómada, cultivador de olivos y árboles frutales, que trabaja muy concienzudamente sus campos, conoce desde hace tiempo el arte de la alfarería y el trabajo del hierro, y además es corajudo y guerrero. Justamente en un estadio así aparecen la espada y el caballo. Más tarde, el régimen feudal oculta el duelo con la serpiente dentro de una envoltura caballeresca. Con el cambio de las formas de lucha, cambia también entre los cabilos el carácter de la serpiente, que asume caracteres agrarios: cada año se le sacrifica una muchacha —caso, éste, ya estudiado antes—. Los cabilos, además, utilizan el arroz y la carne. Por lo tanto, la evolución del tema no se completa por sí sola, sino que es producto de los cambios acaecidos en la vida económica y en el régimen social de los pueblos.

19. *Vestigios del engullimiento en casos tardíos de duelo con la serpiente.*

La tesis fundamental según la cual el motivo del duelo con la serpiente se deriva del motivo del engullimiento puede ser confirmada por el análisis de algunos casos de duelo con la serpiente entre pueblos que han alcanzado el desarrollo de las clases sociales. Si, por un lado, se puede encontrar la futura lucha con la serpiente en los materiales de los pueblos en un estadio inferior a la formación de las clases, también, por otro lado, se pueden hallar huellas del engullimiento en determinados materiales más recientes. Hay que reconocer que en el repertorio ruso no existen ejemplos en los que el héroe salte a las fauces de la serpiente durante el combate, pero en general tales casos resultan muy raros.

En el mito babilónico sobre la creación del mundo leemos (410): «Cuando Tiamat hubo abierto los labios todo lo que pudo, él (Marduk) hizo entrar a Imhullu, para que ya no pudiese cerrarlos.» Con este acto empieza el combate. Gressmann interpreta «Imhullu» como «viento malvado». Por qué, luego, impide el viento cerrar la boca, es algo que no se entiende; normalmente, el dragón produce el viento para absorber al héroe. Por otra parte, en casos semejantes, para impedir que se vuelvan a cerrar las fauces de la serpiente se introduce una lanza. También aquí aparece la lanza: «El le metió una lanza, hizo pedazos su cuerpo, desgarró su interior y le cortó el corazón.» Debemos imaginarnos que Marduk clava una lanza en las fauces y penetra en el vientre del dragón, donde desgarra sus tripas, corta el corazón, descuartiza el cuerpo y sale. A decir verdad, en ninguna parte leemos que entre Marduk en el vientre del dragón, pero se puede inferir, y así lo entiende Gressmann, quien hace la siguiente glosa: «Junto con otros vientos, entra en su vientre.» Así interpreta este párrafo también Budge, quien ha cuidado y traducido el texto para el Museo Británico. «En la séptima tabla se dice de Marduk que entró «en el medio de Tiamat», y por haber hecho esto fue llamado *Nibim*, es decir «el que entró» y «el que ha cogido el centro» (es decir, los intestinos) (411).

La entrada del héroe en el vientre del dragón no aparece aquí bastante convincente; clarísimo resulta en cambio en los materiales de la antigüedad clásica. Según una de las versiones de su mito, Hércules se metió en la boca de la serpiente para salvar a Esión, estuvo allí tres días, durante los cuales se le cayeron todos los cabellos a causa del gran calor que reinaba en las vísceras, y desde el interior descuartizó el vientre del monstruo (412). Análogo resulta también un mito sobre Jasón,

---

(410) H. Gressmann, *Altorientalische Texte u. Bilder zum Alten Testament*, 1909, p. 78.

(411) E. A. W. Budge, *The Babylonian Legends of the Creation*, etcétera, Londres, Brit. Mus., 1921, p. 20.

(412) E. Siecke, *Drachenkämpfe*, Leipzig, 1907, pp. 15-16.

según el cual (a juzgar por los materiales iconográficos), en la Cólquide, Jasón se arrojó a las fauces de la serpiente-guardiana para apoderarse del vellocino de oro y así la mató. Esta versión nos es conocida por las pinturas de un jarrón ático (413). Una descripción muy clara de la lucha en el interior de la serpiente nos la ofrece el epos de Gesar. Un tigre, grande como una montaña, «descubre a un hombre cuando se halla a una jornada de viaje de distancia y se lo traga cuando aún está a media jornada», es decir que lo aspira como hace el lobo americano antes citado. «Gesar... penetra milagrosamente entre las fauces del tigre y, llegado allí, adopta la siguiente actitud: se afianza con ambos pies en los colmillos inferiores del tigre, con la cabeza toca el paladar y con los codos las mandíbulas. Su amigo y compañero dice de él: «Mi agraciado *Yan* ha sido tragado por un tigre negro-manchado, grande como una montaña.» Los *vitiasos* (paladines) le atacan desde fuera y Gesar le mata desde dentro (414). Aquí, el motivo del engullimiento y el de la lucha se hallan aún vinculados de modo clarísimo. Lo mismo se puede decir de un cuento de los belucos: «El dragón sopló el aire hacia donde estaba Yanguet para tragárselo; pero éste tenía su espada delante de la frente. El dragón se acercó a Yanguet, pero apenas le hubo alcanzado y engullido, se partió en dos» (415). Recordemos cómo también, en la Edda, Odín se arroja a las fauces del lobo Fenris.

20. *Conclusión.*

Todos estos materiales nos permiten formular la siguiente conclusión:

El motivo del duelo con la serpiente se ha desarrollado a partir del del engullimiento. En su origen, el engullimiento era un rito que se celebraba durante la iniciación. Este rito otor-

(413) L. Radermacher, *Das Jenseits im Mythus der Hellenen*, Bonn, 1903, 66.

(414) *Geseriada*, trad. rusa de S. A. Kozin, 1935, pp. 91-97.

(415) Zarubin, *Cuentos de los belucos*, p. 125.

gaba facultades mágicas al joven o al futuro chamán. Estas representaciones se reflejan en el cuento, por un lado, con las piedras preciosas halladas en la cabeza o el vientre de la serpiente; por otro, con la obtención del conocimiento del lenguaje de los animales. Más tarde, estos motivos se extinguen, no se desarrollan, ya no se siente el engullimiento como un beneficio, sino que es un hecho casual; se pierde su vinculación con los ritos, se introduce un nuevo momento, el del desplazamiento del héroe al estómago del engullidor. En este estadio aparecen momentos utilitarios: se cortan el corazón o el hígado del engullidor para alimentarse con ellos. A continuación, los mitos se complican con la introducción de un nuevo personaje: el primero es engullido, y el segundo libera a aquél metiéndose en las mismas fauces e hiriendo al engullidor desde su interior. En este estadio falta el desplazamiento del héroe al interior de la serpiente y aparecen formas sucedáneas: en lugar de arrojarse él mismo en las fauces, el héroe arroja dentro piedras ardientes o medios encantados que hacen perecer al engullidor desde el interior, mientras él le mata desde fuera. Las formas de esta muerte cambian poco a poco. El engullidor es matado con las flechas, con la lanza, con el sable, es descuartizado por el héroe que está a caballo. De aquí se pasa directamente a las formas de duelo con la serpiente existentes en el cuento. Con la aparición de la ordenación social en castas, las formas de lucha no cambian sustancialmente. En ciertos casos se pueden rastrear aún rastros del engullimiento en formas más recientes del duelo con la serpiente.

Esta evolución es producto de cambios en la vida económicca y en el régimen social. Desaparecido el rito, se pierde el sentido del acto del engullimiento y del eructado, que es sustituido por distintas formas transitorias y luego desaparece del todo. El centro de gravedad del heroísmo se transfiere del engullimiento a la muerte del engullidor. Las formas y los instrumentos cambian conforme a los instrumentos efectivamente utilizados por los pueblos. Cuanto más elevada es la cultura del pueblo, tanto más se aproximan las formas de

lucha a las que encontramos en el cuento contemporáneo. Con la desaparición del nomadismo, con la aparición de la cría de ganado y de la agricultura, termina este proceso.

III. EL HEROE EN EL TONEL

21. *La navecilla transportadora.*

Antes de seguir con el análisis de la serpiente deberemos detenernos a incluir en nuestro estudio otro motivo que iluminan en parte los materiales ya citados: nos referimos al motivo del héroe en el tonel, en el cesto o en la jaula arrojados al agua.

El motivo del héroe en el tonel es afín al del héroe dentro del pez y constituye una derivación de él. Citemos un caso sacado de un cuento de Vyatka. «Me atraparon, me metieron en un tonel, lo cerraron con duelas de hierro y lo echaron al agua. Durante seis meses estuve allí dentro ni vivo ni muerto. Luego, por suerte para mí, el tonel se detuvo en la playa con la base para arriba.» Aparece un lobo. «Muy despacito le agarré por la cola y le clavé la navaja en el trasero. Y él salió corriendo arrastrando mi tonel sobre las cepas y las raíces. Y destrozó todo el tonel y me dejó marchar a casa, vivo de milagro» (Z. V. 34). En el lobo que viene a husmear el tonel y lo desfonda reconocemos fácilménte a los animales que liberan desde el exterior al héroe encerrado en el pez. En la navaja reconocemos el cuchillo con que se saja al pez desde el interior. En un cuento de Perm es el buey quien rompe el tonel (Z. P. 57). También en los sacos más sencillos encontramos la analogía: unos envidiosos meten al héroe en una chalupa; «al cabo de un rato, se acumularon nubes, sonó la tempestad, se alzaron las olas y levantaron y llevaron la chalupa no se sabe dónde, la llevaron lejos lejos y la arrojaron a una isla» (Af. 130). La chalupa que arroja al héroe a una playa nos recuerda al pez que le vomita.

Pero estas consideraciones sobre la analogía externa no bastarían por sí solas para establecer un parentesco efectivo. Hay consideraciones de otro orden que nos inducen a aproximar estos dos motivos. El encierro en el tonel es motivado de distintas maneras, pero existe un conjunto en el que entra orgánicamente: este conjunto está formado por la predicción de que el rey perecerá a manos de un niño; éste es arrojado al agua, educado en secreto por un pastor o por un jardinero, a menudo con otros muchachos, y más tarde sube al trono.

Si nuestra conjetura es exacta, la permanencia en el tonel corresponde a la permanencia en el vientre del pez, la educación secreta con otros muchachos corresponde al período de vida en común de los iniciandos bajo la tutela de un anciano. y todo el conjunto constituye la condición previa para la obtención de las facultades necesarias a un jefe, la condición previa para la subida al trono. Rank fue el primero en identificar al vientre en el tonel, pero la motivación que da de ello es freudiana (416). El tonel es efectivamente el vientre, pero no el materno: es el vientre de un animal que otorga la fuerza mágica.

Pero las consideraciones que hemos expuesto no agotan la cuestión. Sabemos que el rito y el motivo del engullimiento y del vómito tienen un origen totémico. De tótem, sin embargo, podían actuar no sólo los animales, sino también los árboles. En el tótem se puede identificar también la tradición del árbol y puede ser que estas dos tradiciones se hayan fundido en el motivo del héroe en el tonel. En un mito micronesio, cuatro hombres van a visitar el sol. Al cabo de un rato advierten que ha desaparecido su barca. «Entonces el sol les encerró en un grueso bambú que en aquellos tiempos no era conocido en las islas Pelée y dentro de este bambú fueron llevados a la playa de su patria. A continuación se convirtieron en los cuatro jefes principales» (417). Los mismos mitos existen refe-

---

(416) O. Rank, *Der Mythus von der Geburt des Helden*, Leipzig y Viena, 1909.

(417) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 204.

ridos a los primeros hombres. En la América del Noroeste, hay un mito que narra cómo hicieron unas mujeres una gran cesta, se metieron dentro con sus maridos e hijos, la cerraron y se hicieron arrojar al agua. Las olas y el viento empujaron la cesta que acabó por arribar a Piknakotl. Entonces abrieron la cesta, salieron al exterior y fueron los antepasados de los potemeizos.

Es probable que también tenga el mismo origen Noé, que entró en una gran barca o arca, se encerró en ella y salió como progenitor de los hombres. Esta aproximación ya fue hecha por Usener. La tradición del árbol se observa también en Egipto (Osiris) y la encontramos además en el cuento ruso. En una narración de Pensa, la muchacha se refugia en una columna de madera para escapar a la persecución de su padre. Esta columna es arrojada al agua y llega flotando a otro reino. El príncipe la encuentra y hace que la lleven a su habitación (exactamente igual que en el cuento del espejo encantado), luego se casa con la muchacha (Sm. 252). Aquí el árbol cumple la misma función que el sarcófago de cristal. En el bosque, el príncipe descubre a menudo a una muchacha muda en un árbol: normalmente se encuentra desnuda, se tapa con los cabellos y recuerda a un pájaro, también a menudo lleva plumas pegadas. Todo ello nos indica la fuente de este motivo. La muchacha en el árbol o encima del árbol es lo mismo que la muchacha en el ataúd, que la muchacha en estado de muerte temporal: su situación corresponde a la permanencia en el interior del animal. Recordemos que tal permanencia es condición previa al matrimonio y con frecuencia también a la obtención del poder.

Bajo este aspecto, es interesante volver a examinar la permanencia de Moisés en el cesto flotante (a continuación se convierte en jefe y salvador de su pueblo), así como la célebre autobiografía del rey Sargón (2.600 a. C.). En la versión de Gressmann, la tabla adopta el siguiente tenor: «Yo soy Sargón, rey poderoso, rey de Acada. Mi madre era pobre (¿verdad?), no he conocido a mi padre, el hermano de mi padre

vive en las montañas. Mi ciudad, Asupiranu, está situada a orillas del Eufrates. Me engendró mi pobre (?) madre, me parió en secreto, me colocó en una cajita de mimbre, cerró los agujeros con brea y me confió al río... Entonces el río me alzó y me llevó hasta Akki, el regador. Akki el regador me sacó fuera mediante... (laguna). Akki el regador me acogió como a un hijo y me educó. Akki el regador hizo de mí su jardinero. Mientras era jardinero, Ishtar me protegió y yo reiné durante cuatro años» (418). Sigue después la lista jactanciosa de todas las grandes gestas y campañas del rey. Pero si toda la tabla es una muestra de jactancia, también el principio de la narración es un modo de autoalabarse que, sin embargo, quizá no percibía el oyente de aquella época. La grandeza de Sargón comienza con su colocación en la cajita; se jacta de ello igual que de sus campañas, pues prueba su derecho a reinar y, del mismo modo que las campañas militares, prueba que es un gran rey.

IV. LA SERPIENTE RAPTORA

22. *El aspecto de la serpiente.*

Hemos empezado a estudiar la serpiente del cuento maravilloso, pero hasta ahora no la hemos visto, hecha excepción de casos tardíos (Marduk, Hércules, Jasón, etc.). Esto significa que la serpiente es un fenómeno tardío, que su aspecto se elabora con posterioridad a la aparición de sus funciones. Y, efectivamente, ¿a quién hemos visto hasta ahora en el papel del engullidor? En el rito tenemos los animales más variados; predomina la serpiente, a veces descrita fantásticamente como en Australia, pero también nos hemos encontrado con el pájaro y el lobo. Los transportistas del mar asumen, naturalmente, forma de pez. Más tarde, todos estos animales

(418) Gressmann, *Altorientalische Texte*, p. 79.

entran en la composición de la serpiente, del dragón. Ninguno de los pueblos en un estadio anterior a la formación de las castas conoce el dragón. Hay (p. ej., en Australia) enormes serpientes, existe la representación de las serpientes fantásticamente descritas, pero no existen los seres híbridos de que forma parte el dragón. A decir verdad, en la América septentrional es conocida la serpiente bicéfala, pero no es un ser híbrido. Las cabezas no están dispuestas una junto a otra, sino sobre el cuello y la cola. En este caso, la cola se asocia al aguijón de donde se deriva la representación de la segunda cabeza. El dragón es un fenómeno reciente. Estos animales fantásticos son producto de una cultura tardía e incluso urbana, cuando ya el hombre había empezado a perder su vinculación íntima y orgánica con los animales, aunque se pueden encontrar antes formas embrionarias de animales compuestos, por ejemplo, en Méjico o entre los esquimales. La época de mayor esplendor de tales seres es la de los Estados antiguos, Egipto, Babilonia, la India antigua, Grecia, China, donde la serpiente aparece también en la bandera, simbolizando al Estado. Por el contrario, no existe en los pueblos realmente primitivos.

La serpiente es una combinación mecánica de varios animales, es un fenómeno idéntico a las esfinges egipcias, a los centauros clásicos, etc. Las representaciones artísticas de la serpiente muestran que aparte de su aspecto fundamental (reptil + pájaro) puede estar formada por animales muy distintos, y que en su composición entran no sólo el cocodrilo o el lagarto y el pájaro sino también la pantera, el león, el macho cabrío y otros animales, que consta de dos, tres, cuatro animales.

En este momento podemos observar otro fenómeno. La serpiente, el dragón, aparece poco más o menos junto con los dioses antropomorfos. Esta no es una ley totalmente exacta, sino una tendencia. El problema de cómo debe de entenderse la palabra «dios» es la historia de las religiones es muy complejo y no vamos a dilucidarlo en este libro. El antepasado

totémico de tipo animal no es un dios en el sentido en que lo es el antropomorfo Zeus o el amorfo Espíritu Santo cristiano. La divinidad se desarrolla a partir del animal. Con la aparición de la agricultura y de las ciudades, el variopinto mundo animal de origen totémico comienza a perder su realidad. Se verifica un proceso de antropomorfización. El animal adquiere el cuerpo de un hombre; en algunos casos, lo último en desaparecer es el morro del animal. Así aparecen divinidades como Anubis con cabeza de lobo, Oros con cabeza de halcón y otras semejantes. Por otro lado, las almas de los difuntos adquieren una cabeza humana sobre un cuerpo de pájaro. El proceso de antropomorfización está ya casi realizado en la figura de ciertos héroe como Hermes con unas pequeñísimas alas bajo los talones, hasta que, por último, el animal se transforma en atributo del dios: Zeus es representado con un águila.

Esta es una línea. Por otra parte, el animal no es el tipo de animal con el que puede tener que ver el hombre de ciudad, es otro, es el tipo de animal en que se transforma el difunto (serpiente, gusano, pájaro), no forma parte de la vida cotidiana, está hipostasiado y resulta misterioso: junto con su significado empieza a perder también su aspecto. Así como el animal se funde con el hombre, los animales empiezan a fundirse unos con otros. Son los que nadie ha visto jamás, pero que están investidos de un poder misterioso, ultraterrestre y extraordinario. Así se forman los seres híbridos, uno de los cuales es el dragón.

Si ahora observamos de cerca la figura del dragón (constituida esencialmente por la serpiente + el pájaro) y la comparamos con todo lo que hemos dicho anteriormente, se puede llegar a la conclusión de que la serpiente está formada por dos animales que representan al alma, es decir por el pájaro y por la serpiente. En su origen, el hombre que moría podía transformarse en cualquier animal, como lo prueban numerosos documentos. Pero cuando aparecen las representaciones del país de la muerte, este país empieza a localizarse o por

encima de la tierra o más allá del horizonte o, por el contrario, bajo tierra, como veremos más detalladamente cuando hablemos del reino lejano. De acuerdo con este hecho se restringe el número de los animales en que puede transformarse el difunto. Para los reinos lejanos nacen los pájaros, para el reino subterráneo las serpientes, los gusanos y los reptiles, entre los cuales, al parecer, no se hacen diferenciaciones. El pájaro y la serpiente son los animales más habituales y difundidos para representar al alma y se han fundido en l afigura del dragón. Esta es también la opinión de Wundt: «Puede ser —dice— que en la figura alada (serpiente) se oculte la representación, desde hace mucho, es cierto, ya olvidada, del pájaro que representa al alma, y en el tronco serpentino del dragón la representación del gusano que representa al alma» (419). Esto explica también las alas, las garras de la serpiente y sus escamas, así como la cola con el aguijón, etcétera. Veremos en seguida que también explica una de sus funciones fundamentales, es decir el rapto de la mujer.

Pero esto no aclara aún otra particularidad constante de la serpiente, sus muchas cabezas. Así como consta de varios animales, también tiene varias cabezas. ¿Cómo se explica esto? El problema se puede resolver por analogía con las múltiples cabezas y alas del caballo. El caballo con ocho patas es conocido en el folklore. Así, por ejemplo, Sleipnir, corcel de Odín, tiene ocho patas, y no es en absoluto el único ejemplo. Las múltiples cabezas no son otra cosa que la rapidez de la carrera expresada en forma de imagen, y lo mismo ocurre con las múltiples alas de nuestro caballo. Sus cuatro, seis u ocho alas son una imagen de la rapidez de su vuelo. Y lo mismo ocurre con la pluricefalia de la serpiente: sus muchas fauces son una imagen hipertrofiada del engullimiento. La intensificación se efectúa por medio del aumento del número, la expresión de la cualidad mediante la cantidad. Es un fenómeno

(419) W. Wundt, *Mito y religión* (trad. rusa), p. 110.

tardío, igual que la categoría de la cantidad definida es en general una categoría tardía.

En los casos citados hasta ahora no aparecen las cabezas múltiples, pero existen entre los cabilos, por ejemplo, donde hemos observado al caballo. Otro sistema para crear la imagen del engullimiento tiene lugar no mediante la cantidad sino mediante el aumento de las dimensiones de las fauces: en el cuento maravilloso ruso llegan desde la tierra hasta el cielo, pero la boca es sólo una y faltan las cabezas múltiples, como faltan en los materiales citados hasta ahora. En ellos, el pez es generalmente un pez corriente y sin embargo caben en él millares de personas y a veces todo un país. También en el estómago del lobo yacen muchos hombres vivos y muertos. En este estadio nadie se preocupa por una desproporción semejante. La representación del pez en forma de ballena contiene un intento de restablecer las proporciones, y la boca abierta de par en par es la inserción, artísticamente exagerada, de las proporciones en el marco de la engullición, y también es un fenómeno tardío.

23. *La muerte-raptora.*

El análisis de la serpiente devoradora y de su aspecto lleva a un único resultado: genéticamente, la serpiente está vinculada a las representaciones de la muerte, y se pueden descubrir en ella dos líneas que se alternan: una, más antigua, ligada aún al rito, y otra, más reciente, puramente especulativa.

Esta vinculación entre las representaciones de la muerte y los ritos correspondientes nos explica otro aspecto de la serpiente, el de la serpiente raptora.

Ahora podríamos ocuparnos de la historia de las representaciones de la muerte. Pero las primeras formas de esta representación no se reflejan en la imagen de la serpiente: la serpiente refleja una forma posterior de representacions de la muerte, es decir la muerte como rapto. La muerte sobre-

viene porque alguien ha raptado al alma o a una de las almas del difunto. En correspondencia con esto, los hombres se imaginan la posibilidad de devolver al difunto a la vida: hay que raptar nuevamente al alma y volver a colocarla en su lugar. Hay cuentos que están construidos por entero sobre el rapto y el contra-rapto.

¿Pero quién es el raptor? Veremos dentro de poco que el raptor es frecuentemente el propio difunto, que los muertos arrastran consigo a los vivos. El proceso de formación de la representación según la cual es el difunto (normalmente en forma de animal) quien rapta al alma, es inseparable de otro proceso, del proceso de objetivación del alma. Vamos a dar un ejemplo. Los dakotas imaginan que existen cuatro almas: el alma del cuerpo, que muere junto con él; el espíritu que permanece siempre con el cuerpo o se encuentra en su entorno; el alma que responde de las acciones del cuerpo y que se dirige al sur, según algunos, o hacia occidente según otros; y finalmente la cuarta: ésta permanece siempre en el mechón de cabellos del difunto que conservan sus parientes hasta que se les presenta la ocasión de arrojarlo en un país enemigo donde el alma se pone a vagar en forma de visión que siembra la muerte y, la enfermedad (420).

En este último caso resulta interesante el hecho de que el alma o una de las almas separadas del cuerpo se convierta a su vez en causa de muerte para otros. En otras palabras, una de las almas se objetiva, se convierte en un ser independiente y temible, pierde su vinculación con su amo y provoca la muerte.

Por objetivación se entiende la creencia de que el alma es un ser independiente capaz de vivir fuera del hombre. A tal efecto no resulta siempre necesario morir; también el hombre vivo puede tener su alma o una de ellas fuera de sí. Es la denominada alma exterior, *bush-soul.* Koschey posee un alma de este tipo.

---

(420) Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive,* París, 1922, p. 65.

Entre los bantúes, el hombre tiene cuatro almas, una de ellas exterior, en forma de animal vinculado del modo más íntimo al cuerpo del hombre. Este animal es un leopardo, una tortuga, un pez u otro cualquiera.

Cuando se nos narra que los animales raptan las almas de los vivos, nos podemos preguntar siempre si este animal no se deriva de un muerto zoomorfo. Así, entre los hindúes de la tribu tlinyit, se le atribuye a la nutria una virtud especial y sobrenatural, consistente, entre otras cosas, en su pasión por raptar a los hombres y convertirles en hombres-nutrias (421). En este hecho, en general, se basa el miedo que inspiran los muertos incluso cuando hace ya tiempo que han perdido su apariencia animal. En las islas de la Sociedad se cree que «las almas de los difuntos poseen el poder de raptar las almas de los vivos» (422). En Frazer se pueden encontrar muchísimos ejemplos de este fenómeno. La tribu taranumae (de Méjico) cree, por ejemplo, que la muerte, sobrevenida a pesar de todos los esfuerzos realizados por el chamán para salvar la vida del enfermo, es causada porque «quienes han muerto antes que él le han llamado o arrastrado» (423). Los muertos se arrastran tras de los vivos. Los papúes de la Nueva Guinea británica están persuadidos de que «los espíritus de los muertos se llevan a las almas de los vivos» (424). Surgen divinidades especiales cuya tarea consiste en salvar a las almas. Eldson Best, uno de los estudiosos de los maoríes, dice: «El lagarto representa a la muerte: esto explica el gran temor que infunden los lagartos al pueblo maorí y por qué es un pésimo presagio el ver a un lagarto. Es el mensajero de Viro (divinidad maligna) y el anunciador de la muerte... Viro envía al lagarto a apoderarse del hombre». Y más adelante: «Ahora

---

(421) Ratner-Sternberg, *Materiales de museo sobre el chamanismo de los tlinyit*, *Rec. MAE*, VI, 1927 (en ruso).

(422) Frazer, *Taboo*, p. 54.

(423) Frazer, *The Fear of the Dead in Prim. Rel.*, Londres, 1933, I, página 71.

(424) *Ibíd.*, I, p. 37.

ves por qué se le llama ladrón a Viro, por qué es el protector de los ladrones, desde tiempos inmemoriales se entromete por todas partes para raptar las almas de los hombres» (425).

Los casos expuestos ilustran la existencia de una concepción según la cual la muerte sobreviene porque un muerto, en forma de animal, ha raptado al alma, y uno de estos animales es justamente la serpiente.

En su historia del antiguo Oriente, Turaev, por ejemplo, dice: «Existía también la representación de un espíritu especial de la muerte, *ekimmu*, que corría de un lado para otro sembrando enfermedades. De estos diablos babilónicos se han conservado las imágenes; se trata en general de figuras aladas, semejantes a fieras» (426). Fenónemos análogos aparecen también en Egipto. El capítulo 27 del *Libro de los Muertos* eleva una plegaria a los dioses que se llevan los corazones. Pero en Egipto el devorador (y no raptor) de los muertos tiene un aspecto algo distinto: se encuentra junto al lago de fuego, y el muerto le derrota, como más adelante veremos. Ahora resulta interesante citar la vida de Pisencio, santo copto del siglo VII. Pisencio describe los tormentos infligidos a la momia; para él, la momia es un hombre que ha llevado una vida pecaminosa y disoluta. Habla la momia: «Y sucedió que cuando yo fui arrojado a la tiniebla espesa, descubrí un lago de más de doscientas brazas de grande que estaba lleno de reptiles; cada reptil tenía siete cabezas y su cuerpo se asemejaba al de los escorpiones. Allí habitaba también el Gran Gusano, cuya sola visión aterraba a quien lo mirase. Tenía en la boca unos dientes semejantes a lanzas de hierro. Y uno (de estos reptiles) me cogió y me arrojó a aquel gusano que no paraba nunca de comer; y de repente todos los demás reptiles se pusieron en torno suyo y después de que él se hubo llenado la boca con mi carne hicieron lo propio los demás». Y más adelante: «Cuando se abrieron mis ojos vi a la muerte que se

---

(425) Eldson Best, p. 107.

(426) B. A. Turaev, *El Oriente antiguo*, Leningrado, 1924, p. 223 (en ruso).

extendía por el aire bajo muchos aspectos, y en ese instante los ángeles que desconocen la misericordia se acercaron y extrajeron del cuerpo a mi desdichada alma y después de haberla atado en forma de caballo negro me llevaron ante Amenti». Estos materiales contienen muchísimos detalles fabulísticos: el lago de fuego, la serpiente con múltiples cabezas, el hombre transportado por el aire y hasta el caballo, y, naturalmente, nos aproximan a la comprensión del origen del cuento. La analogía resulta bastante completa: basta con tachar el momento de la muerte para conseguir una «fantasticidad» pura, sin ninguna base religiosa. La misma «fantasticidad» la encontramos también en el cuento. Estos casos contienen de forma clarísima el momento de la muerte. El único elemento olvidado es la derivación del raptor de los animales que representan al alma. Este elemento aparece aún con claridad en casos más primitivos (que son muy raros). Así, por ejemplo, el *tornasuk* de los esquimales, raptor de las almas de los chamanes, puede ser considerado como anterior a la serpiente; tiene el aspecto de una morsa con ventosas. Analizando la palabra *tornasuk*, Nansen llega a la conclusión de que significa «alma alejadora» (427). También las Erinas están relacionadas con el alma. Su conexión resulta evidente al estudioso, pero no lo es siempre para los pueblos que creen en tales seres.

Pero para una comprensión más precisa, sigue faltando aún, un elemento. Hasta ahora hemos dirigido nuestra atención exclusivamente a la figura del raptor. La figura del raptado, es decir, de la princesa o de la mujer en general en el cuento, ha quedado fuera de nuestro campo visual; en los materiales que hemos citado no hemos encontrado aun a la mujer como objeto del rapto. Y ahora debemos ponernos al estudio de este elemento.

24. *Inserción del momento erótico.*

A los difuntos que en virtud de la objetivación del alma

(427) F. Nansen, *Eskimoleben*, Leipzig y Berlín, 1903.

existían como seres autónomos se les atribuian dos instintos poderosísimos: el hambre de alimento y el apetito sexual. En los primeros tiempos, el hambre del alimento se halla en el primer lugar: la muerte devoradora es más antigua que los restantes tipos de muerte. Desde este punto de vista, los devoradores de los difuntos de Egipto deben de ser considerados como arcaicos. En Egipto, igual que en Babilonia, aún falta por completo el momento erótico que encontramos, por ejemplo, tan florecientemente desarrollado en Grecia.

Con el progreso de la evolución social, pasa a primer plano la satisfacción del sentimiento sexual. En ocasiones se asimilan estas dos formas de apetito, como sucede en el cuento ruso: «La serpiente aferró a la princesa y la arrastró a su cueva, pero no se la comió; era tan bella que la hizo su esposa» (Af. 85). En la sociedad primitiva no hay lugar para las manifestaciones de erotismo individual. Este erotismo aparece relativamente muy tarde y se inserta en las representaciones religiosas preexistents y en especial en la representación de la muerte como rapto. La divinidad escoge a un novio o a una novia de entre los mortales. La muerte sobreviene porque el espíritu-raptor se ha enamorado de alguien vivo y se lo ha llevado al reino de los muertos para casarse con él. Donde no se ha desarrollado aún el amor individual, el deseo del raptor consiste simplemente en deseo del otro sexo, pero más tarde se convierte en deseo de una individualidad determinada y escogida de tal sexo. Así, Parkinson nos relata lo siguiente sobre la isla de Nuevo Meklemburgo: «Los espíritus de los difuntos, es decir de quienes fueron sepultados bajo tierra, se llaman *tangou* o *kenit*. De día son invisibles, de noche se les aparecen a los vivos, en forma de chispas ardientes o, de pequeños fuegos. Los espíritus de los hombres difuntos persiguen a las mujeres, los espíritus de las mujeres muertas se aproximan, futivamente, a los hombres. Todos los vivos huyen al aproximárseles los espíritus, pues, traen la enfermedad, los dolores y la muerte» (428). Y

(428) R. Parkinson, *Dreissig Jahre in der Südsee*, Sttutgart, 1907, página 308.

también: «los espíritus de los niños que no han nacido o de las mujeres muertas de parto son llamados *gesges*... Actúan también de día en forma de hombres o de mujeres, se adornan con ciertas hierbas muy olorosas y por eso se les puede reconocer de lejos; intentan seducir a los hombres y mujeres vivos e inducirles a que se unan sexualmente con ellos; persiguen de manera especial a los que han tenido relaciones con miembros del mismo tótem. Estos *geges* viven en los barrancos y en las canteras.»

La coloración erótica de las representaciones de la muerte se intensifica cada vez más. Sternberg ha denominado a este fenómeno «electividad». «La divinidad u otro ser escoge a un amante y le lleva al reino de la muerte». Sternberg escribe: «Esta idea se han consolidado en el intelecto del hombre primitivo de tal modo que se llegan a atribuir a la electividad, muchísimos hechos trágicos de la vida del individuo. Así, por ejemplo, la muerte causada por un animal rapaz, tigre, oso, cocodrilo, etc., se atribuye al hecho de que tal o tal otro espíritu, habiéndose enamorado de un determinado individuo, le mata para poseerlo en el mundo de los espíritus» (429).

Que se trata de un fenómeno tardío se ve por el hecho de que se halla especialmente difundido en la Grecia antigua, en tanto que en las fases más primitivas de su evolución aún presenta un carácter muy genérico y no diferenciado. Entre los griegos, el rapto por amor era conocido como una de las formas de la muerte. Es conocida la máxima de Artemidoro: «Si el enfermo sueña con unirse a un dios o una diosa, esto significa muerte» (430). En las sepulturas han sido encontradas tablas que representan a una mujer a la que un bellísimo joven rapto del corro de sus llorosos parientes (431). «En la región de la antigüedad, la muerte era entendida como unos esponsales con la divinidad de la muerte, el difunto celebraba sus

---

(429) Sternberg, *La electividad en la religión (Relig. Prim.)*, 140-179.
(430) Radermacher, *Das Jenseits...*, Bonn, 1903, p. 113.
(431) *Ibíd.*, p. 112.

bodas con ella» (432). Este hecho se manifiesta además en el ritualismo nupcial. «Las bodas son una ilustración típica de los sarcófagos; los dioses del himeneo son los dioses de la muerte; el cortejo fúnebre es igual que el nupcial; la esposa es llevada de noche a la luz de antorchas, el tálamo está hecho a semejan del lecho de muerte y, la procesión, en rededor del altar, es análoga al ceremonial funerario» (433). No es preciso referir todos los materiales que han llevado a los estudiosos de la antigüedad clásica, a tales conclusiones.

25. *El rapto en los mitos.*

Pasemos ahora de estas observaciones generales a los mitos. Por lo que a ellos refiere podríamos citar aquí toda una serie de leyendas de los distintos pueblos primitivos acerca del rapto de un hombre, llevado a cabo por uno u otro animal. Con el desarrollo de la religión, el animal es sustituido por el dios, pero estos dioses conservan siempre su zoomorfismo: Plutón, dios de los infiernos, rapta sobre su carro a Core, hija de Deméter; Pélope transporta a Hippodamia a través del mar, sobre un carro milagroso; el carro que vuela por el aire sustituye a un animal preexistente. La lista de los dioses de la mitología griega, que raptaron a sus amante, del género humano, resulta considerable. Malten, que ha estudiado en especial el rapto de Core, llega a la conclusión de que este motivo se deriva de la representación del rapto de los hombres por la muerte. El momento erótico se añade más tarde (434). La narración maravillosa es más arcaica que estos mitos: en los cuentos, el raptor, no tiene aún aspecto humano, conserva su naturaleza de animal devorador, que en los mitos casi se ha perdido. En cambio, el mito de Borea que rapta a Oritía, de las orillas del Ilisso, mientras juega con una amiga, la ninfa Farmacea, y se la lleva a

(432) Güntert, *Kalypso*, Halle, 1919, p. 151.
(433) O. M. Freidenberg, *La poética del tema y del género*, Leningrado, 1936, p. 78 (en ruso).
(434) L. Malten, *Der Raub der Kore*, *ARW*, XII, 1909.

Tracia, a la peña de Sarpedón, tiene su paralelo muy cercano en los cuentos en que la muchacha que pasea por un jardín, es raptada por el torbellino.

Además de estos, en Grecia, existían representaciones de la muerte-raptora, pero ya amorfa. Así, por ejemplo, en el *Alcestes* de Eurípides, la protagonista es raptada por Tánatos, divinidad sin rostro y pálida, cuyo nombre significa muerte. O, como dice Dieterich, se atribuye al propio Hades el anhelo de devorar a los hombres (435). Las arpías persiguen únicamente a los varones.

Si, de este modo, el motivo del rapto se aclara genéticamente, eso no significa, sin embargo, que ya esté todo definitivamente claro. Se podría objetar que la princesa raptada por la «muerte» en forma de dragón, etc., no muere nunca. Su suerte es doble: en los materiales más primitivos el esposo se la arrebata a la serpiente, y de ese modo ella habría contraído dos matrimonios, uno, forzada a ello, con un animal (su vida conyugal con el animal se cuenta en las narraciones del tipo de *Amor y Psiquis*) y otro con un hombre, con el príncipe. Pero se dan también casos en los que no hay dos esposos: la serpiente no es sustituida por el esposo, sino que se transforma en un bellísimo príncipe, como ocurre en *Amor y Psiquis*. Más tarde, raptada por un dios, la bella se queda como esposa de este dios. No es un hecho casual que, junto a la serpiente, figuren el cuento maravilloso Kosvcey, pájaros, osos, etc. La suerte de la princesa raptada nos vuelve a llevar al conjunto de la casa en el bosque, donde recibe de Kosvcey, la iniciación nupcial y pasa luego a las manos de su esposo humano. Estudiaremos el desarrollo posterior de este momento cuando hagamos el análisis de la noche de bodas del príncipe y la princesa.

V. La serpiente acuática

26. *La naturaleza acuática de la serpiente.*

En los ejemplo citados vemos que el pez, el tiburón, la balle-

(435) A. Dieterich, *Nekya*, Leipzig, 1893, p. 47.

na, la serpiente, el tonel, están siempre relacionados con el agua. Debemos estudiar también este aspecto de la serpiente; también en el cuento maravilloso es un ser acuático la serpiente.

Debemos establecer si la naturaleza acuática de la serpiente es un elemento introducido, más tarde, o si este aspecto le resulta propio, desde sus comienzos. Antes hemos encontrado ya a seres acuáticos en el cuento maravilloso, cuando hemos hablado de los «maestros»: hemos visto a los señores de los elementos, y entre ellos también al del agua. Recuerdo al respecto al viejo que tiene alzadas las rodillas; mientras las mantiene en esa postura está alta el agua del lago, en cuanto a las baja, desciende también el agua. La serpiente es justamente uno de estos seres. La incorporación de la serpiente del agua, comporta inevitablemente, una elevación paralela de las aguas.

Ninguna de las funciones de la serpiente, analizadas hasta ahora, se hallan relacionadas estrechamente con su aspecto. También el pez, el lagarto y el pájaro, animales que constituyen la serpiente, pueden engullir y vomitar. La custodia de las aguas se halla relacionada más firmemente con el aspecto de la serpiente en una primera época, y de la serpiente-dragón en una segunda. La representación de la serpiente-vigilante de las aguas aparece ya entre los pueblos más primitivos, por ejemplo, entre los australianos. «A cerca de cincuenta metros del manantial Alice —escriben Spéncer y Gillen—, existe una garganta en la que se dice que habita el espíritu de una gran serpiente muerta, junto con una multitud de serpientes vivas, descendientes suyas» (436). Esta serpiente macho (o también hembra), se halla muy difundida en Australia. Las descripciones de casos concretos presentan tres caracteres comunes: la serpiente tiene grandes dimensiones y un aspecto fantástico, vive en el agua que puede tragar, tener en su cuerpo y luego, devolver: devora a los hombres, que pertenecen o adquieren salud y virtudes

(436) Spencer y Gillen, *The Native Tribes of Centr. Australia*, Londres, 1899, p. 444.

mágicas como consecuencia de ello. En la Australia surocci-dental se cree en una serpiente que «vive en cuencas profundas y permanentes y representa al elemento del agua, que tiene una importancia vital para los habitantes de toda Australia». La serpiente, llamada Kurreya, es descrita como «un monstruo de enormes dimensiones, semejante a una serpiente». Otras son llamadas Karia y «se tragan del todo a sus víctimas» (437). En otros lugares, a este monstruo se le llama Yero, y se le describe como «una enorme anguila o serpiente... tiene una cabeza muy grande, con pelo rojo y fauces enormes, de las que, así se dice, brotan aguas rápidas. Su cuerpo es peludo y de varios colores y para quien habita en esta localidad, posee facultades cura-tivas. El enfermo puede nadar en el agua y recuperar la salud» (438).

Estos materiales demuestran que la presencia de la serpien-te acuática aparece en los estadios más primitivos de evolución social que conocemos. Esta representación tiene también, claro está, su prehistoria, cuyos materiales nos faltan, y no vamos a adentrarnos hipotéticamente en una lejanía aún más remota. Lo segundo que notamos es que la serpiente engullidora y la serpiente acuática son un solo y mismo ser. Esto explica cómo es que cuando aparece en los mitos el motivo del desplaza-miento del engullido, este desplazamiento tiene lugar casi siem-pre sobre el agua o por el agua. Por lo tanto, la serpiente engu-llidora no es otra que, la serpiente acuática, pero en algunos casos se desarrolla más uno de los aspectos de la serpiente, y en otros casos el otro.

Estas serpientes continúan rigiendo las aguas entre los pue-blos del mundo entero y en posteriores fases de evolución. Según los habitantes de Niassa (Oceanía), «un horrible can-grejo cubre las fauces de la serpiente, ocasionando el flujo y el reflujo de las aguas» (439). Donde no existe marea, la serpiente hace simplemente que se agiten las aguas. Los aínos narran

(437) Radcliffe-Brown, *The Rainbow-Serpent Myth*, etc., pp. 343-344.
(438) McConnel, *Ibid.*, pp. 347-348.
(439) Frobenius, *Das Zeitalter*, p. 78.

que «en un lago vivía una trucha, tan fuerte que cuando daba en la orilla con sus espinas pectorales, levantaba las aguas con la cola en la orilla opuesta». (440). En un cuento de los dolganos, el héroe se encuentra con un mamut. «Donde camina el mamut se forman los ríos; donde se tumba, nacen los lagos» (441). Entre los ama-zulúes, la gente no se atreve a utilizar el agua de cierto lago porque en él mora la serpiente Umugarna (442). Entre los indios muiska se ofrecen sacrificios a la serpiente o al dragón que viven en el lago (443).

Entre los pueblos africanos dedicados a la agricultura y al pastoreo se puede observar con especial claridad la vinculación que une a la serpiente con la fertilidad del pueblo. «La serpiente, se cree, proporciona una pesca afortunada; tiene en su poder al río y a todo que hay en él». Así pues, también aquí, la serpiente-donante es la serpiente acuática. Su conexión con los ritos es también ampliamente reconocida; en Africa, el aspecto fálico del culto a la serpiente se halla especialmente desarrollado (para los documentos, cfr. Hambly) (444).

Igual que la serpiente engullidora, también la acuática era en su origen, un ser temible pero benéfico en el fondo: es quien da las aguas, más tarde, se convierte en el creador de la fecundidad, tanto de la tierra, como de los hombres.

¿De qué manera nace el motivo de la lucha contra la serpiente? Exteriormente, por lo que respecta al tema, aparece el motivo del abuso de poderes por parte de la serpiente: en su calidad de ser acuático, retiene el agua y provoca la sequía, o, al contrario, vomita una cantidad tal de ella que causa el diluvio.

Entre los indios chopis, una serpiente se elevó desde una charca, hasta el cielo y alzó, tras ella, a las aguas, ocasionando

---

(440) *Ibid.*, p. 153.
(441) *Folklore de los dolganos*, p. 83.
(442) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 84.
(443) Krickeberg, *Marchen der Azteken*, p. 237.
(444) Hambly, *Serpent Worship*, p. 19.

un diluvio (445). Entre los incas, el diluvio lo causa el hecho de que «los tres hijos del primer hombre o de un dios llamado Paca, no teniendo a nadie con quien combatir, se pusieron a luchar con una gran serpiente; ésta se vengó escupiendo una masa de agua tal, que toda la tierra quedó inundada» (Krickeberg, p. 279). En este último ejemplo, la relación aparece invertida: la serpiente arroja agua porque alguien se ha puesto a atacarla. Ejemplos de este tipo se encuentran raramente en el estadio de civilización correspondiente al de los pieles rojas; más a menudo se mata a la serpiente porque es un ser que se traga a la gente, y no porque sea un ser acuático.

Pero con el paso a la agricultura regular, a la cría de ganado y a la formación del Estado primitivo, cambian las cosas. Esta fase crea los dioses antropomorfos. Para el agricultor es importante que sus dioses rijan las aguas; sus dioses tienen aspecto humano. Los seres divinos, en otro tiempo tenidos por sagrados, tienen aspecto de animal. Con el cambio de la divinidad del animal al dios, los dioses matan a las fieras, las destituyen, les quitan el gobierno de las aguas y se ponen ellos a regirlas como conviene al agricultor y al criador de ganado.

Este estadio lo representa con especial claridad la India, y también resulta evidente en Grecia y en China.

De la lucha con la serpiente en el *Rigveda* se ha hablado mucho con respecto a la mitología solar y lunar; uno de los significados de la serpiente Vritra, vencida por el poderoso dios Indra, resulta totalmente claro: es quien retiene las aguas de los ríos. Los ríos manan sólo porque Indra ha matado a Vritra y los ha liberado. Veamos algunas citas (446):

> *III-33: «Los ríos dicen: nuestro cauce ha sido excavado por Indra, que llevaba en la mano el rayo; quitó de enmedio, mató a Vritra, que retenía las agua».*

---

(445) *Mitteilungen d. Anthropol. Gesellschaft in Wien*, 39, 1910, página 101.

(446) A. Ludwig, *Der Rigveda oder die heiligen Hymnen der Brahmana*, I-IV, Praga, 1876-1883.

IV-17: (dirigiéndose a Indra): «Después de haber matado a Vritra con el poder y con la fuerza liberaste a los ríos, tragados por el dragón».

I-32: «Tú has hecho manar a los siete ríos».

I-52: «Indra mató a Vritra, que sujetaba a los ríos».

(Cfr. todo el himno I-32, *así como* I-51-4, I-51-5, I-52-6, I-121-11, II-11-5, VIII-12-26, VIII-851-18, *etc.).*

También en China es un ser acuático la serpiente, y lacustre, y vive además en los pozos. Las serpiente marina vive en el fondo del mar en un palacio de piedras transparentes con puertas de cristal. En las primeras horas de la mañana, si la mar está tranquila, quien se asome a sus aguas puede ver el palacio (447). En otras palabras, de señor de los elementos se transforma en rey o emperador de los elementos, a imagen y semejanza del emperador chino. A este respecto es interesante citar la fundación de Pekín (448). Pekín fue fundada por el príncipe del ópalo. La ciudad prospera, aparecen los mercaderes, florece el comercio, la ciudad es abastecida suficientemente, gobierna con justicia el príncipe, pero sobreviene la sequía. Fuera de las puertas de la ciudad estaba la gruta de la serpiente. Desde hacía muchos millares de años nadie la había visto, pero se sabía que moraba en el interior de aquella cueva. Mientras excavaban el suelo para construir las murallas, los cavadores alcanzaron la gruta sin pensar en la consecuencia que tal hecho podría tener. La serpiente se irritó mucho y decidió marcharse a otro lugar, pero su mujer dijo: «Hemos vivido aquí durante miles de años. ¿Vamos a aguantar que nos expulse el príncipe Yen? Si nos tenemos que ir pondremos todos los aljibes en nuestros cubos *yin-yang* (cubos que se utilizan para transportar agua), y a media noche nos aparecemos en sueños al príncipe y le pediremos permiso para irnos. Si nos lo concede y nos permite llevarnos tamién nuestros cubos, habrá caído

(447) E. T. C. Werner, *Myths and Legends of China,* Londres, 2.ª edición, 1924, p. 210.

(448) Werner, *Ibid.*, p. 232.

en la trampa porque nos apoderaremos del agua con su propio permiso». Y sucedió justamente así. Las serpientes se le aparecieron, en sueños, al príncipe, en forma de dos ancianos y le pidieron permiso para dejar Pekín. Así sobrevino una espantosa sequía, desaparecieron todas las aguas. Es descifrado el sueño, el príncipe se apresura a seguir a los dos viejos, agujerea con la lanza uno de los cubos y se produce un diluvio. La plegaria de un monje budista consigue que baje el nivel del agua, se forma un estanque junto al cual surge luego un templo. Se dice que el agua utilizada por la corte imperial proviene de este estanque.

Este mito popular ha sido aprovechado por los monjes budistas para sus propios propósitos, del mismo modo que la religión cristiana aprovechó para sus propio fines el duelo con la serpiente, haciendo que S. Jorge mate al dragón y convierta al cristianismo al pueblo por él liberado.

Todos estos ejemplos muestran que la serpiente acuática (en su forma pura, sin ningún añadido de otras representaciones, de las que hablaremos más adelante), es muerta no se sabe bien por qué razón, o que se le acusa de la sequía, de retener las aguas, y con eso se motiva el combate.

En la Grecia antigua uno de estos seres es la hidra o serpiente de Lerna. En las artes figurativas, se representa a la hidra, como a una serpiente pluricéfala, y el número de sus cabezas oscila entre tres y nueve. Según Apolodoro, ocho cabezas eran mortales y la de en medio inmortal. La gente creía que la serpiente tendida en el suelo retenía el agua. En Lerna, esta representación probablemente había sido ampliada y alterada en el sentido de que al sobrevenir la sequía la gente creía que la serpiente se había bebido todas las aguas del país, y por esta razón la localidad de Lerna, donde habitaba la serpiente, era tan pantanosa (449). Como hemos visto antes en los mitos chinos y de otros pueblos, la representación conforme a la cual la serpiente se traga o se lleva todo el agua del país y la abundancia

(449) Roscher, *Ausf. Lexicon*, V. "Hydra".

de aguas (diluvio, marea alta, río, o más exactamente, pantano), depende de la serpiente, no es algo peculiar de la antigüedad ni, mucho menos, de Lerna. La serpiente de Lerna es un caso concreto de la imagen mundial de la serpiente acuática.

Otro de estos casos concretos es la «serpiente del mar negro», del cuento maravilloso, «el rey de las aguas», tras el cual «el agua brotaba a una altura de tres *arsvinas*».

Pero éste es sólo un aspecto de la serpiente, la cual, en general, no se presta a una explicación unitaria. Su significado es multiforme y multilateral; todos los intentos de reducir el conjunto de la serpiente a un todo único, como hace Frobenius, Siecke y otros, están de antemano condenados al fracaso.

En el cuento maravilloso ruso, la serpiente no aparece como quien retiene las aguas, y la lucha no procede de este motivo, pero en los cuentos de otros pueblos esta antiquísima motivación se ha conservado con toda claridad. En un cuento de los psvavos, el héroe «llegó a una ciudad donde gobernaba las aguas el diablo, exigiendo a cambio de ella un tributo de doncellas» (450). En un cuento de los belucos dice la heroína: «Hoy me toca a mí ser enviada por el rey al dragón para que deje pasar un poco de agua a los canales, pues la ciudad va a perecer de sed» (451). En un cuento mongol, el rey de los dragones otorga el agua, calmado por una víctima humana (452). En el epos de los nartos, la serpiente de las siete cabezas, transformada en perro, impide la cogida del agua (453). Estos materiales demuestran que la naturaleza acuática es desde tiempos inmemoriales inherente a la serpiente. En sus orígenes no da ocasión para el duelo con la serpiente que administra las aguas para el bien de los hombres, pero con la agricultura pasa esta función a los dioses que matan a la serpiente y dan a los hombres las aguas y los ríos que retenía aquélla. Esta tradición se ha desarrollado con independencia de la tradición de la lu-

(450) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 187.
(451) *Cuentos de los belucos*, p. 185.
(452) *El muerto encantado*, p. 38.
(453) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 187.

cha con el engullidor. En el cuento maravilloso ruso no se reflja funcionalmente, pero sí en los atributos acuáticos de la serpiente.

27. *Los tributos de la serpiente.*

El estudio de la naturaleza acuática de la serpiente nos ha aproximado a su concepción agraria. Esta concepción agraria la encontramos en el motivo que antes denominamos «Los atributos de la serpiente».

Todo cuanto hemos dicho al principio, de la serpiente, se halla estrechamente ligado a la caza como base económica fundamental, de la que nace este motivo: el raptor se llevaba a la raptada. Aquí, en cambio, le es entregada. Las formas de esta entrega corresponden al rito de la presentación de las doncellas a los demonios del agua y a los dioses, con la finalidad de influir en la fertilización del país.

A la idea del origen agrario, del citado motivo, nos lleva el análisis de su difusión: lo encontramos en los países clásicos de la agricultura, en el México antiguo, en Egipto, en la India, en China y en menor medida en Grecia. Es un reflejo del rito de la entrega obligatoria de una doncella al dios, mediante su sacrificio. En embrión lo encontramos también en estadios más primitivos, como por ejemplo, en la América septentrional, donde no existen ni cosechas ni agricultura. Pero, como hemos dicho, este rito y los mitos que le corresponden alcanzan su pleno desarrollo únicamente en los países con un régimen agrario primitivo.

Tanto Frazer como Sternberg, demuestran de manera bastante convincente que las relaciones sexuales entre un ser humano y una divinidad servían para aumentar el rendimiento de la tierra: se ve en primer lugar por el hecho de que tales matrimonios votivos tenían lugar antes de la siembre, y en segundo lugar, por su especial difusión en los lugares en que la agricultura depende de los ríos, como por ejemplo en los valles del Nilo, del Ganges, del Eufrates y del Tigris y del río

Amarillo. En esos lugares la doncella era sacrificada a un ser que moraba en el agua. Sternberg escribe: «Como los dioses de la fecundidad eran tenidos por divinidades especialmente lujuriosas y como, por otra parte, esta lujuria resultaba indispensable para el bienestar de los hombres, de ello se derivó la costumbre del sacrificio, en especial de doncellas o jóvenes, según fuese el sexo de la divinidad» ((454). Estos sacrificios podían tener distintas formas, pero para nosotros son importantes únicamente los que se hallan relacionados con el agua. En la descripción de Sternberg, la característica genérica de esta ceremonia consiste en el hecho de que la dondella debe llevar al traje nupcial, es adornada con flores, perfumada y llevada al borde del agua a una roca especial o a una piedra sagrada, «tras la cual la arrastra al agua un cocodrilo y la gente queda totalmente convencida de que la muchacha se ha convertido en la esposa del cocodrilo, el cual la habría devuelto si no hubiese sido virgen».

Sacrificios de este tipo pretendían ejercer una influencia en la cosecha y, en general, en el incremento de la vegetación. Entre los pueblos dedicados a la pesca tales ritos trataban de aumentar la capacidad productiva de peces del agua. el rito aparece siempre vinculado estrechamente a un mito que explica por qué es necesario el sacrificio y cuál fue su origen. Así, entre los algonquinos y los hurones se cuenta cómo hubo una época en que no había peces y la gente iba a morir de hambre. Y un bellísimo joven (el dios del agua), se le apareció en sueños al jefe y le dijo: «He perdido a mi esposa y no consigo encontrar una mujer que no haya conocido hombre antes que a mí. Por eso no tenéis peces, y por eso no los tendréis en tanto no me satisfagáis a este respecto». Y para convencerle de que su esposa es casta le casan con una niña, la cual, naturalmente, no había conocido a ningún hombre. En el rito, la doncella es entregada como mujer a una red de pesca, es decir, que, se le arroja al agua (455).

---

(454) *Evolución de las creencias religiosas*, p. 466.
(455) *Ibíd.*, p. 358.

La vida de la tribu maya, dice Dieseldorf, depende del maíz. En la ciudad de Chichenitza fueron encontrados huesos y cráneos de muchachas, así como collares de perlas y otros adornos femeninos pertenecientes a doncellas que, según lo que dicen los cronistas, fueron arrojadas vivas a aquel estanque. De esto se deduce, como dice el autor, que la entrega voluntaria de la vida, de la sangre, y de las pertenencias podía satisfacer a los dioses, de modo que ya no tuviesen motivos para perseguir a los hombres. Todavía hoy, creen los indios que, cesará la sequía cuando se ahogue alguien (456). En las colecciones americanas hallamos mitos paralelos.

Este grupo de representaciones se halla más difundido aún en Africa. Allí, la gente creía que cierto gran lago de la sabana, llamado Mruvia exigía, anualmente, el sacrificio de un niño, que debía tener la piel lisa, sin ninguna cicatriz (requisito que probablemente sustituia a la castidad). Todos los años era pagado el tributo y, según las prescripciones, se arrojaba vivo al niño al lago... Sin este sacrificio, el lago se habría secado. Antes de emprender un largo viaje, los bagandos intentaban propiciarse a Mukasa, dios del lago Victoria Nyanza, dedicándole vírgenes destinadas a servirle de esposas. Los indígenas Akikuyu del Africa Oriental británica veneran a una serpiente que, según ellos, vive en uno de sus ríos, y con intervalos de varios años le entregan como esposas a este dios-serpiente, mujeres, y especialmente muchachas. El viajero árabe Ibn Batuta narra que algunas personas le aseguraron que en los tiempos en que la población de la isla (se trata de las islas Maldivas), era idólatra, todos los meses se les aparecía a los indígenas un espíritu maligno que salía del mar, en forma de navío cubierto de linternas. Cada vez que los habitantes veían la nave cogían a una muchacha, la engalanaban como a una novia, la llevban a un templo pagano, que había en la orilla y la abandonaban en una terraza que daba al mar. Allí pasaba la noche la muchacha

(456) E. Dieseldorf, *Kunst u. Relig. der Mayavölker*, *Zfe*, 57, 1925, página 7.

y a la mañana siguiente aparecía muerta y desflorada. Todos los meses, cuando aparecía el espíritu, echaban los dados los habitantes. La última virgen así sacrificada fue salvada por un piadoso bereber que consiguió poner en fuga al monstruo marino recitando el Corán (457).

En este caso resulta interesante no sólo el hecho de que las naves europeas con linternas y humo fuesen tomadas por monstruos. Hay algo más: estos sacrificios entran indudablemente pronto en conflicto con las formas de la agricultura que se han desarrollado y con las formas de vida social y de relaciones familiares correspondientes a ellas, así como con las formas de la religión que ya ha comenzado a crear los dioses. Con la aparició de la propiedad de la tierra nace una nueva forma de relaciones familiares. El amor de los padres se consolida y aumenta y ya no admite el sacrificio de un hijo. Las simpatías que en otra época se dirigían al espíritu poderoso que regía a los hombres y las cosechas, se transfieren a la desdichada víctima. Si esta víctima es escogida de entre el número de los enemigos a los que se les ha impuesto un tributo, es síntoma del principio de la compasión por la víctima. Pero, aún con todo esto, ocurre a veces que durante mucho tiempo no es posible destruir el rito desde su interior. Y entonces aparece un forastero que libera a la doncella. Cuando el rito estaba en su apogeo, habría sido muerto como un sacrílego que atenta contra los intereses más vitales del pueblo porque su acción habría puesto en peligro la cosecha. En cambio, en el cuento maravilloso es el héroe al que todos honran. Es interesante que también en el cuento el héroe aparece muy a menudo viniendo de un país extranjero. Con este desplazamiento de las simpatías se explican también las sustituciones, mediante las cuales, por ejemplo, en vez de la mujer se arroja una muñeca. Un caso muy importante que puede interpretarse como una sustitución no total lo cita Zelenin en su *Tabú de las palabras*. En el fondo

(457) Frazer, *The golden Bough*, P. I, *The Magic Art and the Evolution of the Kings*, II, p. 155 y ss.

del lago Sont vive el espíritu Seid, aficionado a las mujeres. Al principio de la estación de la pesca los hombres le arrojan una muñeca de trapo, tras lo cual la mujer del pescador que ha realizado este sacrificio muere: Seid la toma como esposa (458). En Egipto, todos los años antes de la siembra, se vestía a una doncella con el vestido nupcial y se la arrojaba al Nilo, para asegurar su desbordamiento y obtener una buena cosecha (459). Es característico que esta costumbre desaparezca con la ocupación árabe. La misma costumbre existía también en China donde todos los años se entregaba a una jovencita como esposa al río Amarillo, o sea que era ahogada en él, y a tal fin se escogían a las muchachas más bellas (460).

28. *Los mitos.*

Donde ya no existe el mito, a menudo existen aún relatos de distinto carácter. A veces narran un caso que habrá sucedido realmente, o bien, se embellecen artísticamente, tienen carácter de cuento y figuran en las colecciones de «cuentos primitivos»; muy frecuentemente han perdido su conexión original con la fertilidad y la fecundidad. En una leyen mexicana el pueblo sufre hambre; a cambio de maíz, los dioses exigen una doncella. «Debe ser llevada a la garganta de *Pontitlan*» (461). Aquí la conexión con la cosecha aparece con toda claridad, falta el elemento de la oposición. Los negros wadschagga narran que en una ocasión los espíritus de la ensenada fluvial, raptaron a una doncella mientras andaba entre las mujeres y se la llevaron a su ciudad, donde resonaron los gritos de triunfo con que los muertos acogen al recién llegado. Al día siguiente, los habitan-

(458) D. K. Zelenin, *El tabú de las palabras en los pueblos de la Europa oriental y del Asia septentrional*, "Rec. MAE", VIII, 1929, p. 65 (en ruso).

(459) Frazer, *G. B., P. V, Spirits of the Corn and of the Wind*, I, pp. 113 y ss.

(460) Sternberg, *Evolución*, p. 357.

(461) W. Krickeberg, *Märchen der Azteken u. Inkaperuaner, Maya u. Musica*, Jena, 1928, p. 73.

tes ofrecieron los sacrificios deseados e indicados por el espíritu y a la mañana siguiente se encontró el cadáver de la muchacha en la orilla (462). En este caso ya no se ha conservado la conexión con la idea de la fecundidad, pero en cambio aparece con claridad otro nexo: a los espíritus se les llama muertos. A veces el sacrificio se motiva simplemente por el peligro que representan los animales acuáticos a los que hay que propiciarse. Frazer refiere que los habitantes de una isla de las Indias orientales, aterrados por la aparición de un banco de cocodrilos, atribuyeron esta desgracia a la pasión que el rey de los cocodrilos albergaba por una doncella. De manera que obligaron al padre de la muchacha a vestirla de novia y a arrojarla entre los brazos de su enamorado cocodrilo (463). En este último caso la motivación francamente erótica ha ofuscado la motivación religiosa más antigua y ha desaparecido la conexión con la cosecha.

Una sustitución análoga de las motivaciones la encontramos también en los mitos griegos, como por ejemplo en el de Perseo y Andrómeda encadenada al escollo. ¿Por qué está encadenada? En una ocasión, su madre se jactó de su belleza en presencia de las Nereidas e hizo que sintieran celos. El dios del mar envió una terrible inundación y un tiburón que devoraba todo. El oráculo prometió que se salvaría el país si se le entregaba a la hija del rey al terrible pez. En el mito de Hércules, el héroe errante topa en la playa de Troya con una doncella encadenada a una roca a la orilla del mar: es Esión, hija de Laomedonte. En cierta ocasión su padre había engañado a Poseidón que había construido las murallas de Troya, pero no recibió la paga que se le había prometido. Entonces, Poseidón envió un monstruo marino que devastó la región troyana hasta que Laomedonte, desesperado, le entregó a su propia hija. Hércules sostiene una lucha con el monstruo y libera a Esión.

---

(462) Gutmann, *Opferstatten der Wadschagga, ARW*, XII, 1909, p. 94.
(463) Frazer, *G. B., P. I, The magic Art and the Evolution of the Kings*, vol. II, pp. 150 y ss.

En la leyenda del Minotauro se ha conservado el tributo impuesto a la estirpe vencida, en forma de sacrificios humanos; cada siete años, Grecia mandaba al Minotauro nueve jóvenes y nueve doncellas que él devoraba en su laberinto. Pero en el ciclo del Minotauro se alude a la sequía asolando al país y a las epidemias enviadas por los dioses.

Todos estos casos nos llevan directamente al cuento maravilloso. Quizá resulte superfluo desarrollar o probar la tesis de que el cuento maravilloso se remonta al rito anteriormente descrito: el proceso en sí es evidente. De los mitos se volatilizan los nombres de los dioses, cambian las motivaciones (como vimos en comparación con los ritos, las motivaciones de los mitos son ya distintas), varía el estilo de la narración y el mito renace en el cuento.

Comparando por un lado el motivo del rapto con sus mitos correspondientes (el rapto de Europa por Zeus, etc.) y, por otro lado, el motivo de los tributos con sus correspondientes mitos, vemos que los mitos sobre el rapto son menos arcaicos que el cuento maravilloso; en este último, el raptor-animal se ha transformado en un dios-animal, pero el mito del tipo de Perseo y Andrómeda es más antiguo que el cuento maravilloso. De donde se deduce que la relación entre mito y cuento maravilloso no es igual, y la cuestión no puede resolverse de un plumazo, como lo hacen Wundt, Panzer y muchos otros.

Las representaciones religiosas pueden producir un mito religioso, a partir del cual se puede desarrollar un cuento maravilloso privado ya de toda coloración religiosa.

Este concepto lo ha expresado con mucha claridad y concisión I. M. Tronskiy, en su estudio *El mito de la antigüedad clásica y el cuento de nuestra época*, dedicado especialmente a la figura de Polifemo: «El mito que ha perdido su significación social se convierte en cuento» (464). Y, efectivamente, el mito

---

(464) *Rec. en honor de S. F. Oldenburg*, Leningrado, 1934, pp. 523-534.

de Perseo y Andrómeda corresponde exactamente a los cuentos rusos.

Podemos ahorrarnos un examen más detallado de la cuestión, ya que es de orden general y no se resuelve citando un único motivo. Pero al presentar la tesis de la conexión del cuento con el mito, es necesario observar que, el mito, no es la causa eficiente del cuento.

El cuento puede derivarse también directamente de la religión, pasando por encima del mito.

Así, por ejemplo, en el mito griego, no existe el rapto de la doncella por el dragón. Esta representación ha podido existir entre el pueblo, sin que se hallen testimonios de ella, en la literatura griega, a través de la cual, conocemos nosotros el mito; ha podido también no entrar en la literatura. En cambio, la entrega de la doncella al monstruo marino se ha conservado porque es una leyenda agraria y Grecia es un país agrario y podría haber ocurrido que los ritos correspondientes se celebrasen también en Grecia en épocas más antiguas, sin haberse visto reflejados en la literatura.

Pero una cosa está clara: el cuento y el mito sobre el mismo tema no pueden coexistir en una misma época. En Grecia no podía existir aún un cuento sobre Perseo y Andrómeda, sólo podía existir un mito. En la antigüedad clásica el cuento únicamente pudo aparecer más tarde. Aunque podían darse gérmenes y percisamente en las llamadas clases inferiores del pueblo.

VI. La serpiente y el reino de los muertos

29. *La serpiente-guardiana.*

Estudiando los ritos de la iniciación hemos visto ya cómo se hallan vinculados estrechamente con la representación de la estancia en el reino de los muertos. El iniciando experimenta la muerte y, viceversa, la muerte es una especie de iniciación. Esto

nos explica por qué más tarde, cuando ya hacía mucho tiempo que había sido olvidada la iniciación, el descenso al reino de la muerte, la catábasis, es condición previa a la heroificación y explica igualmente por qué en las representaciones de la muerte representa un papel tan importante el engullidor.

La serpiente acuática era imaginada como un ser que vivía en los estanques y en las cuencas fluviales, en los ríos, en los mares y también en tierra. Pero estas cuencas hacen también de entradas al otro reino. El camino al otro reino pasa por las fauces de la serpiente y por el agua, entre el agua en un primer momento y sobre el agua más tarde. Esto nos lleva a examinar a la serpiente como guardiana. El oficio de guardián de la serpiente acuática resulta evidente: está junto al agua y en el agua y la custodia. Pero también la serpiente de la montaña se halla relacionada, en el fondo, no con las alturas sino con las grutas, ya que se creía que, igual que las cuencas fluviales, las grutas eran entradas al otro reino. Por eso la serpiente vive en las cuevas.

Podemos observar cómo la serpiente, a la que los hombre imaginan viviendo en medio de agua en la tierra, empieza a trasladarse a una lontananza más o menos fantástica. Este desplazamiento está ligado a la aparición de las representaciones espaciales, a la aparición de la representaciones sobre el viaje del difunto. La serpiente, que en un principio vivía en determinados estanques y lagos hasta el punto de que la gente incluso tenía miedo de pasar junto a ellos, más tarde se traslada del principio del viaje del difunto al final de este viaje. Este desplazamiento puede ser de dos clases: la serpiente es desplazada mentalmente hacia el interior de la tierra, es decir, se convirte en un ser telúrico, o, por el contrario, es trasladada a las alturas celestiales y se convierte en un ser celeste, solar e ígneo. La naturaleza telúrica de la serpiente es más antigua, pero tanto uno como otro fenómeno se verifican relativamente tarde. A grandes rasgos resulta posible determinar las etapas evolutivas del engullidor que reside permanentemente en un punto del bosque (entre los pueblos que viven aislados y apartados), del

engullidor que recorre grandes espacios (entre los pueblos que han alcanzado un grado más alto de civilización, conocen los medios de transporte y no viven exclusivamente de los productos de la caza), del engullidor que mora bajo tierra (agricultura primitiva) y del engullidor que habita en el cielo (agricultura avanzada, estatalismo).

Examinaremos primero a la serpiente telúrica y luego a la solar. En ambos casos se desarrolla la línea que ya hemos observado, la línea de la actitud hostil hacia la serpiente; pero debe notarse, como nos mostrará el análisis del Cerbero telúrico, que la serpiente telúrica es aún, hasta cierto punto, necesaria y útil, en tanto que la serpiente celestial resulta siempre y únicamente un enemigo. La serpiente telúrica está vinculada al reino de los muertos. En la India la serpiente celestial es una serpiente acuática que ha subido al cielo. En Egipto, en cambio, parece que la serpiente telúrica es la que surge en el cielo: el difunto se topa con ello. El cuento maravilloso refleja todas las etapas de la evolución de la serpiente.

Ser engullidos era la primera condición para entrar en comunión con el otro reino. Pero lo que en otra época hacía posible esta comunión se transforma en su antítesis, es decir en un obstáculo que hay que superar para llegar a este reino. El engullimiento ya no se practica, es únicamente una amenaza. Esta es la última etapa evolutiva de esta representación, y también la refleja el cuento.

30. *Cerbero.*

No es un hecho casual que los materiales sobre la serpiente telúrica, entre los pueblos que no han alcanzado la estatalidad, sean tan extraordinariamente escasos. En estos pueblos, la serpiente telúrica aún no existe; predomina la serpiente acuática, pero trasladada a una lejanía fantástica. Entre determinados pueblos, como los Yagga, encontramos una forma clara del paso de la serpiente acuática a la telúrica (465).

---

(465) Gutmann, *ARW*, XII, 1908.

Pero, como hemos notado, la representación del guardián subterráneo del reino de los muertos sólo adquiere su verdadero desarrollo entre los pueblos agricultores. Típico representante de este guardián es Cerbero, en el que será oportuno que nos detengamos porque su figura explica el papel de guardián que también representa la serpiente en el cuento maravilloso.

La representación conforme a la cual la cuenca, el río, el estanque, el lago son otras tantas entradas al reino de los muertos se mantiene aún con mucha firmeza en Grecia. «El océano es la primera entrada al reino del más allá», dice Ganscinietz (466), y más adelante: «Las aguas corrientes que se pierden por ejemplo, en los pantanos y surgen del suelo tenían fama de ser una entrada al mundo subterráneo, así como las galerías de las minas» (467). Los seres que habitaban en aquellas aguas tenían aspecto de dragones o de bueyes. Así era, por ejemplo, Aqueloo, que solicitó como esposa a Deianira y fue luego muerto por Hércules. De la misma categoría forma parte también Cerbero.

Cerbero muestra su antigua naturaleza acuática residiendo junto a la desembocadura del Aqueronte, donde le encuentra Hércules. Aquí vemos con especial evidencia el desplazamiento de la serpiente a otro punto del agua, al punto de llegada. En la sociedad anterior a la formación de las clases, la serpiente reside junto al nacimiento de las aguas, es decir, al principio del río, mientras que Cerbero que mora al final del río confirma la suposición del desplazamiento del dragón desde la salida de la tierra a la entrada del infierno. También se aproxima externa y funcionalmente a la serpiente de nuestro cuento maravilloso: tiene tres cabezas de perro, por cuyas fauces mana una saliva venenosa, tiene una cola de serpiente, en la cola tiene una cabeza y con esta cola pincha.

La bicefalia o brifontalidad de las cabezas es un carácter muy antiguo; es típica de América, donde la serpiente tiene casi siempre una cabeza en las dos extremidades del cuerpo. Esta representación se basa en el hecho de que la cola de la serpiente

---

(466) Roscher, *Ausf. Lexikon*, V. "Katabasis", p. 2.379.
(467) *Ibid.*, p. 2.377.

es tenida, o sentida, por un aguijón y es un fenómeno distinto de la pluricefalia. Cerbero reúne ambos aspectos en una sola figura.

Cuando Hércules, obedeciendo a las órdenes de Euristeo, lleva a Cerbero a la superficie, éste le pincha con su cola. Los cabellos y los pelos de la cabeza y la espalda de Cerbero están formados por serpientes. Como constata Küster Cerbero se llamaba anteriormente dragón nada más (468). Según Hesíodo (*Teogonía*, 769), menea la cola para dar la bienvenida al recién llegado, pero no deja regresar a nadie. Eneas no puede entrar en el Tártaro porque no le deja pasar Cerbero, y para aplacarlo le arroja una albóndiga mágica que le hace quedarse dormido (*Eneida*, VI, 419). Este acto de arrojar un objeto en la boca del guardián sustituye a la entrada del propio héroe en las fauces del monstruo. Me parece que de estas alusiones se deduce con bastante claridad que Cerbero deja entrar, moviendo alegremente la cola, a los que están muertos, pero se arroja sobre los vivos, como se ve por la *Eneida*. Por lo tanto, el antiguo oficio de la serpiente, auxiliar del viaje, aún no ha desaparecido del todo, mientras que su papel de vigilante no ha sido elaborado todavía por completo. Cerbero se diferencia de la serpiente del cuento por sus cabezas de perro, que son un añadido griego relacionado con sus funciones de guardián. Los estudiosos de filología clásica objetarán que el acto de arrojar la albóndiga a Cerbero es un fenómeno puramente griego y que no puede ser interpretado como un sucedáneo del engullimiento. Pero también en el cuento maravilloso arroja el héroe dulces, sal, etc., a la serpiente que quiere tragárselo.

Esta interpretación de Cerbero a la luz de los materiales comparados se diferencia de la de Dieterich en su *Nekya*. Dieterich cree que Cerbero es la personificación de la tierra que se traga a los cadáveres cuando son sepultados y a este respecto nos recuerda que Cerbero devora una carroña. Según él, Cer-

(468) E. Küster, *Die Schlange in der griechischen Kunst u. Relig.*, página 90.

bero es «la profundidad de la tierra, cuyas fauces abiertas de par en par se tragan a los muertos, los devoran, es decir pudren la carne dejando únicamente los huesos». Según nosotros, el acto de devorar la citada carroña es una fase racionalizada del engullimiento, es decir, de la muerte.

Todos estos materiales explican suficientemente a la serpiente como guardiana de la entrada al reino lejano.

Los materialistas griegos son muy interesantes: retratan una fase ulterior de la transformación de la serpiente acuática en telúrica y de la serpiente buena en maligna. La serpiente ya no devora, se limita a amenazar con hacerlo, y el combate no siempre tiene lugar. Hércules la vence, pero le perdona la vida. Aun con todos sus caracteres repugnantes, Cerbero es tenido aún por un ser indispensable a los hombres. Es el guardián del Hades.

31. *La serpiente se traslada al cielo.*

Como hemos dicho, la serpiente pasa no sólo a las profundidades de la tierra, sino también al cielo. Empero, no es posible determinar con exactitud cuándo y en qué estadio de la evolución social tiene lugar este desplazamiento del engullidor y de la serpiente acuática.

Los pueblos que conocen la serpiente solar son más civilizados que aquéllos que no la conocen. La representación de la serpiente celeste no existe aún, por ejemplo, en el continente australiano. En estado embrionario la encontramos en las islas Oceánicas y en Africa, es decir, entre los pueblos que conocen los rudimentos de la agricultura. En forma muy completa aparece entre los yacutos, o sea, en un pueblo que se dedica a la cría de ganado. Está también desarrollada en la India védica, pero sus formas más avanzadas aparecen en Egipto.

Este desplazamiento ha tenido una serie de consecuencias. En primer lugar, cambia el objeto del engullimiento. La serpiente no se traga ya a hombres, se traga al sol y es muerta en

tanto que engullidora del sol. Por otra parte, a veces es ella misma el sol.

Segunda consecuencia: de administradora de las aguas terrestres se convierte en administradora de las aguas celestiales: aparece como una nube que retiene el agua, la lluvia. La muerte de la serpiente provoca la lluvia.

Tercera consecuencia: en los lugares en que se han desarrollado especialmente las representaciones de la región solar de los muertos, donde juegan un papel importante en la vida del pueblo, la serpiente se convierte en un ser que custodia las moradas celestiales de los muertos. El ejemplo típico nos lo ofrece Egipto.

Y, para terminar, ésta es la cuarta consecuencia del desplazamiento: todos aquellos que rodean a la serpiente y la propia serpiente asumen una naturaleza y una coloración ígneas. El río se convierte en la frontera entre el reino de los vivos y el de los muertos y junto con eso se convierte en un río ígneo; también el lago se vuelve ígneo, e ígnea la propia serpiente.

Como ejemplo de estado embrionario del mito de la serpiente engullidora podemos indicar la creencia difundida en las islas Pelée, según la cual «la casa del sol se encuentra a occidente encima del mar, donde crece el árbol *denges* que en las costas de aquel país forma espesos bosques. Cuando al llegar la noche el sol se aproxima al árbol, sacude los frutos que crecen en las ramas y los arroja al mar; los tiburones que están de guardia en la entrada de esta tierra solar se arrojan con avidez sobre los frutos y no se dan cuenta de que el sol se ha sumergido para ir a su casa». Aquí tenemos los gérmenes de la representación desarrollada más tarde entre los pueblos agrarios, conforme a la cual la serpiente es la engullidora del sol. Los defensores de la mitología solar creen que esta representación es muy antigua, primitiva. Esto no es exacto: entre los cazadores el sol tiene una importancia mínima.

La misma representación se encuentra en el mito de Maui. Este marcha al lugar donde se encuentran el cielo y la tierra; allí se abren las espantosas fauces de la progenitora Chine-nui-

te-po, Maui quiere acabar con ella; advierte a los pájaros, sus compañeros de viaje, para que no rían mientras penetra en las fauces. Si ríen, él morirá; si no ríen, perecerá el monstruo. El pajarillo Tivakavaka se echa a reir, se despierta el monstruo y muere Maui. Si hubiese conseguido matarle, los hombres ya no hubiesen muerto nunca más (469).

Hemos estudiado en otro lugar la prohibición de reir (470). Aquí quisiéramos, en cambio, estudiar aparte los siguientes elementos: el desplazamiento de las fauces abiertas desde la tierra al horizonte y su conexión con la representación de la muerte. Este caso es tardío respecto a la serpiente que vive en las cuencas y se traga a los viajeros, y resulta primitivo, embrionario, en relación con la serpiente egipcia, que amenaza con devorar al difunto durante su viaje hacia el sol, hacia Ra. Este carácter transitorio del mito corresponde al carácter transitorio del pueblo que pasa de la caza a la agricultura.

La representación de la serpiente como engullidora del sol se halla claramente desarrollada en la India védica. En consecuencia, la serpiente representa allí un doble papel: por un lado es un ser terrestre y retiene el curso de los ríos, como ya hemos dicho, y ésta es su forma más antigua. Por otro, como ser celeste, retiene la lluvia, pero también la radiación del sol tragándoselo.

> Rigveda *I-32, 4: «Cuando tú, Indra, mataste a la serpiente primigenia y aniquilaste las artes malignas de los malvados brujos, entonces ya no tuviste enemigos, porque descubriste el sol, el cielo, la aurora».*
>
> *I-52, 4: «Después de que tú mataste a Vritra con la fuerza del espíritu en unión de los caballos blancos, oh Indra, tuviste el sol en el cielo para que todos lo viesen».*

---

(469) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 183.
(470) V. Propp, *La risa ritual*.

II-19, 3: «Este poderoso Indra levantó las agitadas olas, arregló el mar y, combatiendo contra la serpiente, hizo visible al sol».

En estos casos no se habla tanto de la serpiente como de Indra que mató a la serpiente y de esa manera liberó al sol y lo mostró a la humanidad. La naturaleza misma de la serpiente pasa a un segundo plano, y en el primer lugar tenemos al dios vencedor de la serpiente.

Es interesante el detalle de que Indra mate a la serpiente valiéndose ya de la ayuda del caballo. La India es el país clásico de la cría de los caballos, es la patria del arte de su adiestramiento. Aquí resulta evidentísima la naturaleza de la serpiente, engullidora del sol.

En el cuento, la serpiente se presenta exactamente del mismo modo, aunque rara vez, a decir verdad. «En el reino donde vivía Iván no existía el día, siempre era de noche» (Af. 75). «Mataron a aquella serpiente, cogieron su cabeza y, después de haberla sujetado a la cabaña de la maga, la despedazaron y apareció la luz en todo el reino» (*Ibid*). La representación según la cual la muerte de la serpiente provoca la lluvia («después de haber matado a la serpiente, Indra envía desde el cielo el agua creadora de vida») no se refleja en el cuento.

El cambio verificado en la serpiente es fácilmente explicable Si al cazador privado de medios técnicos le hacía falta ante todo tener poder sobre la voluntad del animal, el criador de ganado que regía a los animales según quería, no conocía en absoluto tales aspiraciones; a él le hacían falta el sol, la lluvia y los ríos, y el *Rigveda* refleja fielmente estos intereses.

Estas consideraciones demuestran cómo se han equivocado los mitólogos para quienes la religión védica es la forma más antigua de religión. La India védica es un estado de castas, su religión es tardía, sacerdotal, y refleja representaciones populares desarrolladas a partir de otras representaciones más primitivas y más antiguas.

En la India, la serpiente como guardián ha desaparecido por completo: es únicamente un ser acuático.

Para estudiar el papel del guardián representado por la serpiente celestial nos dirigiremos a un pueblo que se encuentra en un estadio más primitivo que el de la India, y que ofrece una imagen clarísima de este guardián celestial de las fronteras: nos referimos a los yacutos. Se trata de un pueblo criador de ganado, en especial de animales bovinos y equinos, pero que aún no tiene una casta sacerdotal ampliamente desarrollada, no posee literatura, y la fatuidad sacerdotal, que pone a los dioses en primer plano, no ha ofuscado aún la imagen de la serpiente.

Entre los yacutos la figura de la serpiente es muy nítida y extraordinariamente rica e interesante. La representación no adopta la forma del himno, sino la narrativa del mito, que por su forma tan próximo se halla del cuento. En los mitos yacutos se contraponen claramente dos reinos y la serpiente reina en el que está separado por un río del reino de los hombres. «Galopó durante no sé cuánto tiempo, y de improviso subió impetuosamente a una alta montaña; cuando llegó allá donde el cielo y la tierra se tocan, donde está el límite entre la tierra santa (o sea, la humana) y la de los diablos, que dista una jornada y media de viaje, se le aproximó con gran estruendo un fuego mortífero, que se deslizaba silbando. A quince verstas de distancia culebreaban reptiles, gusanos de todo tipo, que cubrían por completo el suelo» (471).

Este caso interesa porque las serpientes y los reptiles no aparecen simplemente en el cielo, sino allá donde «está el límite de la tierra sagrada»; tenemos, pues, el traslado de la serpiente al reino superior de los muertos.

En la India no encontramos ni el río celestial ni el lago de fuego; entre los yacutos aparecen ambos. A este respecto se puede observar cómo el lago, en otro tiempo morada de la ser-

---

(471) *Rec. Verchoyanskiy*, p. 180.

piente en sentido concreto, como lo prueba el temor de las gentes a pasar junto a él, asume la coloración del sol con el traslado al cielo. «Después de haber volado durante bastante tiempo, él (el héroe), sobrevoló un mar flameante y ardiente, luego bajó a la playa de Eksiukiu, sobre una cima helada. Llegado allí, al cabo de un poco de tiempo desde el sur llegó volando ruidosamente Eksiukiu, ruidoso, oscureciendo el cielo, y traía algo entre las garras» (472).

Esta serpiente está vinculada a los muertos: «así vivió él durante algún tiempo, y una mañana el sol que le iluminaba no se encendió a la hora de costumbre, su sol no se alzó a la hora de siempre. Mientras estaba pensando en ello, espantado, aterrorizado por este hecho, de improviso fue asaltada la tierra por un tremendo torbellino, por un demonio grande como los terneros negros de un año de edad. Alzó toda la tierra seca como si fuesen cabellos, la hizo girar como si fuese un ala; cayó lluvia mezclada con nieve, se desencadenó la ventisca, rojos fuegos flameantes empezaron a relampaguear. Luego se alzó hasta el cielo una gran nube negra, y parecía que tuviese manos y pies. Y una noche, justo a medianoche, pareció que se desgarraban las nubes o que temblaba el cielo; hubo un gran estruendo como si su bóveda se partiese en dos trozos, y como si algo golpease su pavimento más alto que todos los demás ruidos». (Sigue la descripción detallada del monstruo, con cabellos de hierro, los ojos hinchados, con campanitas y un bastón). «He venido para llevarte conmigo. Lo quieras o no, te llevaré conmigo. Te llama mi tía, hija del señor del sol, la maga Kellialik (la que da vueltas lentamente)... Sube a tu caballo funerario, ponte tu traje de muerto, come tu alimento fúnebre... Venga, vamos». El héroe le insulta, le llama «gusanillo de nube voladora», le golpea y aparece el sol, se ilumina el cielo. En el mismo momento aparece un río y «en lugar del campo se formó una ancha corriente de agua» (473).

(472) *Ibíd.*, p. 227.
(473) *Ibíd.*, pp. 139 y ss.

Este caso nos muestra con rara perfección en la imagen de una única serpiente tanto a la serpiente celestial, engullidora del sol, como a la terrestre que retiene los ríos, y también a la serpiente que transporta al hombre al reino de los muertos.

Ahora bien, la serpiente como guardiana del reino solar de los muertos aparece aquí poco desarrollada aún. La serpiente del reino solar de los muertos alcanza su total desarrollo sólo con el progreso de la agricultura, con la capacidad de observación del sol, con la dependencia del sol, de su regreso estacional y de la cosecha. Estas condiciones no existen ni en la India védica ni entre los yacutos o los africanos, criadores de ganado. Existen, en cambio, en el antiguo Egipto, y el antiguo Egipto nos ofrece justamente la forma quizá más completa de la serpiente, aparte la de la serpiente que concede la lluvia, pues en Egipto la cosecha no depende de la lluvia, sino del desbordamiento estacional del Nilo.

En la religión egipcia falta también la serpiente custodia de las aguas y el lago es ya exclusivamente ígneo. Existe sólo la serpiente enemiga del sol y custodia del reino de los muertos, característica concepción de un pueblo avanzado cuya dedicación es la agricultura. Por el contrario, en el *Rigveda* la serpiente es exclusivamente un ser acuático (terrestre y celeste) y falta el reino de los muertos, así como faltan los viajes y el movimiento. Los *Veda* son creación de un pueblo dedicado a la cría de ganado. Según Ludwig no aparece en el *Rigveda* en ninguna ocasión la palabra «trigo». Por este motivo, no podía existir allí una religión del sol, ni la observación de su movimiento y de la invariabilidad de su regreso.

Si bien es cierto que las representaciones egipcias no brillan ni por su coherencia ni por su uniformidad, se puede afirmar que los egipcios imaginaban que el sol bajaba en una navecilla al reino de los muertos. El muerto mismo se convertía en el sol. Por eso el devorador del sol (el ser devorado es una amenaza permanente pero que nunca se lleva a efecto) es al mismo tiempo también el devorador de los difuntos, que llegan al reino de los muertos. El engullimiento no se lleva nunca a cabo y es

únicamente una amenaza, ya que el recién llegado derriba y mata a la serpiente Apofis gracias a su armamento mágico, y luego entra en el reino prometido.

33. *La serpiente en Egipto.*

De todas las variedades de duelo con la serpiente (entre los pueblos primitivos, en el *Rigveda,* en la antigüedad clásica, en Egipto, China), con la que el cuento ruso tiene una analogía más estrecha de esencia y de detalles es con la egipcia (aparte de la figura del caballo) descrita en el *Libro de los Muertos.* Esto no significa que Egipto sea la patria del cuento ruso y que este motivo haya pasado de Egipto a Europa. Significa algo muy distinto: que el cuento refleja esta concepción tardía y agraria del mito. Se trata precisamente del estadio tras el cual comienza la disgregación en el sentido de pluralidad y de multiformidad, la disgregación en la pluralidad de los cultos locales (como los encontramos, por ejemplo, en Grecia con la hidra, la Gorgona, la Medusa, Pitón, la serpiente de Lerna, Ladón, Cerbero, etc., etcétera). La tipicidad cede su puesto a la individualización, y, por otra parte, tiene lugar una fosilización, o, más exactamente, una osificación, se crea el esqueleto que permanece intacto durante siglos y se cubre con la carne viva del cuento. En consideración a este hecho deberemos detenernos un poco más en los materiales egipcios.

El principal antagonista de la serpiente en el *Libro de los Muertos* es el dios del sol Ra. En su viaje cotidiano se enfrenta a Apofis y le aterroriza. El combate propiamente dicho no se describe nunca; en cambio, la victoria sobre la serpiente y su destrucción son ampliamente exaltadas. En el capítulo 39 del *Libro de los Muertos* podemos leer: «El (Ra) ha agujereado tu cabeza, ha rajado tu rostro, ha lanzado los trozos de tu cabeza a ambos lados del camino, está por el suelo; tus huesos han sido hechos pedazos, tus miembros descuajados del cuerpo.»

Aún más detalladamente se describe la victoria en el texto cosmogónico que aparece con el nombre de *Libro del derribo*

de Apofis. Después de la descripción de la creación del mundo y de los dioses leemos:

Yo les mandé (a los dioses),
surgidos de mis miembros,
para que derribasen al malvado enemigo.
El, Apofis, cayó en el fuego,
el cuchillo está clavado en su cabeza,
su oreja ha sido cortada,
su nombre ya no existe en esta tierra.
Yo ordené que se le produjeran las heridas (?),
yo quemé sus huesos,
yo destruí diariamente su alma,
... ... (laguna)
yo aparté sus miembros de sus huesos,
yo ... ... sus pies,
yo corté sus manos,
yo cerré su boca y sus labios,
yo trituré sus dientes,
yo le corté la lengua,
yo le quité el habla,
yo cegué sus ojos,
yo le quité el oído,
yo alejé el corazón de su lugar,
su nombre ya no existe (474).

Este papiro era puesto en las manos del difunto, porque durante el viaje le protegía de Apofis y de las demás serpientes. En el *Libro de los Muertos* «yo» no es únicamente Ra, sino que en ocasiones es también Osiris, que se identifica con el difunto:

Cap. XVII. *«Oh, Ra, vencedor... libra al escriba Nebsent (el difunto) de los dioses cuyo rostro es semejante al rostro de un perro, cuyas cejas son semejantes a las*

(474) Gressmann, *Altorientalische Texte,* p. 101.

cejas de los hombres; se alimentan de cadáveres, están al acecho al lado del meandro del lago de fuego y laceran el cuerpo de los muertos y se tragan sus corazones, pero escupen lo demás, permaneciendo invisibles».

Aquí hallamos el lago ígneo, el engullimiento y el vomitado. Amenazan al difunto que no se haya provisto de la ciencia mágica que suministra el *Libro de los Muertos.* Vemos también aquí el principio de la materialización, de la representación del engullimiento. Igual que Cerbero, los perros-serpientes se alimentan de carroñas. En el *Libro del derribo de Apofis,* se menciona también la amputación de la lengua; pero en este caso no constituye un medio para reconocer al héroe, sino que se menciona junto a la extirpación de los ojos y del corazón, es decir de los órganos que eran tenidos por sede del alma (en Egipto, sobre todo los ojos). Hasta que no le hayan quitado la lengua y los ojos, no puede considerarse como muerta a la serpiente. Y por eso también la malvada madrastra que ha mandado matar a su hijastra exige como prueba de su muerte los ojos y la lengua de la muerta. En el cuento, la lengua se ha transformado de prueba de la muerte en prueba de que ha sido llevada a cabo la empresa.

Vamos a transcribir algunos párrafos más del *Libro de los Muertos:*

> *«Tu enemigo, la serpiente, ha sido entregada al fuego, la enemiga-serpiente Selau ha caído servilmente; sus manos están encadenadas. Ra le ha cortado los pies»* (cap. 5). *«Conforme al deseo de mi corazón evité el estanque encendido y sofoqué el fuego»* (cap. 22).

El capítulo 108/a resulta especialmente interesante:

> *«En la cima de aquel monte hay una serpiente que mide treinta brazos de largo. Sus primeros ocho brazos están cubiertos de sílice y de un revestimiento de*

metal luciente. Osiris-Nu, el triunfador, conoce el nombre de esta serpiente que vive sobre su propia cima. "Habitante del propio fuego" es su nombre. Ahora, después de que se ha detenido Ra, ha fijado su mirada en él y la navecilla de Ra se detendrá y un gran sueño se apoderará de quien está en la navecilla, y ella tragará siete brazos de la gran agua. Así obligará a Suti a retirarse, porque tendrá dentro un garfio de hierro, y esto le obligará a vomitar todo lo que ya se había tragado, y así Setis será colocado en el lugar de la abstinencia.»

Para el folklorista, este párrafo resulta interesante sobre todo por su alusión al sueño. Este detalle no ha aparecido en ninguno de los materiales anteriormente citados. En el cuento, el sueño que cae sobre el héroe antes de la batalla es una sugestión, un engaño al que el héroe nunca cede. También cuando encuentra a la maga debe evitar dormirse. Es una condición necesaria para vencer. Como hemos dicho ya, antes de la batalla el héroe se entretiene con la princesa, apoya la cabeza en sus rodillas para dormir. Duerme antes del combate, y para este sueño ha llegado incluso a acuñarse un epíteto especial «es sueño de *bogatyr*» (de héroe). La princesa le despierta, pero en tales casos resulta muy difícil despertar al héroe.

Por lo que se refiere al engullimiento y al vomitado, el egiptólogo podrá presentar una elaboración más circunstanciada de este motivo por lo que se refiere a Egipto; para el folklorista se trata de un residuo de una formación más antigua y primitiva del mito.

Todos estos detalles de la imagen de la serpiente y de su muerte (naturaleza ígnea, lago ígneo, intento de tragar al recién llegado, minuciosa destrucción de todos los trozos de la serpiente, el detalle del corte de las lenguas, el adormecimiento), todos estos caracteres nos hacen suponer que la serpiente ha entrado en el cuento como refracción de esas mismas representaciones en que existe en los Estados agrarios avanza-

dos, y precisamente como custodio del reino de los muertos, como «comedor de muertos». Es la última etapa de las peregrinaciones, tras la cual alcanza el difunto la eterna felicidad.

34. *La psicostasis.*

Aquí el engullimiento se ha transformado en algo espantoso y repugnante. Pero esto no basta: se ha transformado en castigo, es decir que todo el motivo ha sido teñido de una coloración moral. El engullimiento (cuando sucedía, pero normalmente era evitado) iba precedido de un juicio, y también este detalle se ha conservado en el cuento. «Los concenados en el tribunal eran entregados inmediatamente al Devorador de los Muertos para que los hiciese pedazos, y dejaban de existir», dice Budge (575). Podría parecer que existe una contradicción entre el duelo con el monstruo y el juicio que precede al engullimiento; pero estas contradicciones no resultan nada extrañas a la mentalidad egipcia. Juicio y tribunal son un fenómeno más moderno: según Moret se encuentran a partir de la VI dinastía (476); el duelo es más antiguo y estas dos representaciones coexisten sin chocar entre sí. «El Devorador de los Muertos» es descrito en ocasiones como un ser híbrido, cocodrilo en su parte anterior, hipopótamo en la posterior y león en la central. A menudo se le representa además como perro. El juicio consistía en pesar en una balanza el corazón del recién fallecido. En uno de los platillos se colocaba el corazón del muerto, es decir su conciencia, ligera o sobrecargada con los pecados; en el otro platillo se colocaba a la verdad en forma de estatuilla de la diosa Ma'at, o una pluma, jeroglífico de la diosa. Vemos que si descendía el platillo que sostenía el corazón, significaba muerte; si, en cambio, subía o permanecía al mismo nivel que el otro, significaba absolución.

Un solo cuento ruso ha conservado el pesaje de las almas, o psicostasis. En *La bruja y la hermana del sol* (Af. 50). Iván

(475) Budge, *The Book, of the Dead,* I, p. 21.
(476) Moret, *Rois et Dieux,* pp. 149 y ss.

tiene una hermana, una bruja que devora a todos. El huye adonde la «Hermana del sol». «Al mismo tiempo, Iván galopó hacia la morada de la Hermana del sol y gritó: ¡Solecito! ¡Solecito! ¡Abre el portón! La Hermana del sol abrió la ventana y el príncipe saltó al interior con su caballo. La bruja se puso a pedir que le entregasen la cabeza de su hermano; la Hermana del sol no le hizo caso y no se la entregó. Entonces dijo la bruja: Quiero que el príncipe Iván venga conmigo a pesarse, veremos cuál de los dos pesa más. Si soy yo, me lo comeré; si es él, que me mate. Y así lo hicieron. Primero se subió a la báscula el príncipe Iván, luego se subió también la bruja; pero apenas hubo puesto un pie en el platillo cuando el príncipe Iván fue lanzado a lo alto con tanta fuerza que fue a parar todo derecho a la habitación de la Hermana del sol; en cambio, la bruja-serpiente se quedó en el suelo.»

En esta narración se ha conservado incluso hasta la representación del peso leve que asegura la victoria, en tanto que el pesado puede causar la muerte por engullimiento. Se ha conservado también el hecho de que el reino adonde llega el héroe es el reino del sol. Sólo se ha perdido la representación conforme a la cual todas estas cosas les suceden a los muertos antes de que sean acogidos en el reino del sol.

35. *La conexión entre la serpiente y el nacimiento.*

Al analizar el cuento maravilloso hemos visto que la figura de la serpiente se halla de algún modo vinculada preinicialmente al héroe y a su nacimiento. Que entre el héroe y la serpiente exista una vinculación desde el nacimiento no es algo que se diga explícitamente en el cuento, pero se transparenta en el motivo del «adversario original» (primario). La serpiente no ha visto nunca al héroe, pero sabe de algún modo que existe, y no sólo eso, sino también que perecerá a sus manos. En un cuento hindú se expresa esta conexión con más claridad: «En el infierno nació el rey de las serpientes, Vai-

singi; en el cielo el rey Indra, y en la tierra el rey Chobigand» (477).

También debemos explicar este carácter, si bien su explicación topa con grandes dificultades; sólo puede conjeturarse. Por los materiales citados se deduce bastante cumplidamente que la serpiente está vinculada con la muerte, pero también lo está con el nacimiento.

Examinemos algunos casos al respecto. En el mito de Maui, el héroe-dios dice de su nacimiento: «Sé que nací antes del tiempo a la orilla del mar. Tú (se dirige a su madre) me envolviste en una de tus trenzas, cortada a propósito para ello y me arrojaste entre la espuma del mar. Allí las algas me trenzaron en torno sus yemas, me forjaron y me dieron una forma; peces suaves me rondaron para defenderme. Miríadas de moscas zumbaban en torno mío y depositaban sus huevos recientes en mi cuerpo. Bandadas de pájaros se reunieron alrededor mío para picotearme. Pero en aquel momento apareció mi bisabuelo Tamanui-ki-te-Rango y apartó a las moscas y a los pájaros. El anciano se acercó lo más deprisa que pudo, apartó a los peces que me rodeaban y halló a un ser humano» (478).

Este mito está relacionado con el de los engullidos y vomitados, pero se diferencia de los casos analizados más arriba en que en esta ocasión el héroe no está ya en el estómago del pez, sino que se encuentra rodeado de peces. Además, cuando el héroe sale del pez, nace. Este caso demuestra que hallarse rodeado de serpientes, de peces, etc., es una forma posterior de estancia en el pez.

Esta comparación y esta explicación resultan más verosímiles que la explicación de Küster, Charusin y otros autores, según los cuales la serpiente sería un animal totémico, cuyo mordisco no era nocivo. Sobre el cuerpo del niño eran aplicadas serpientes: «Si le tocaban o le mordisqueaban sin re-

(477) Minaev, *Cuentos hindúes*, p. 126, 118 (en ruso).
(478) Frobenius, *Das Zeitalter*, p. 67.

sultados mortales, eso significaba que el niño era auténtico» (479).

Aquí la serpiente es el principio material, el vientre. No olvidemos que en el rito la salida del vientre de la serpiente era un segundo nacimiento, y propiamente el nacimiento del héroe. Ya hemos visto cómo es sustituido todo esto por el depósito en un cestillo que es arrojado al agua. Así, también estas representaciones vinculadas con el nacimiento desde una serpiente tienen el mismo origen que todo el conjunto del duelo con la serpiente. Las etapas evolutivas pueden fijarse esquemáticamente del modo siguiente: quien nace de la serpiente (es decir, quien pasa a través de ella) es un héroe. Etapa sucesiva: el héroe mata a la serpiente. La conjunción histórica de las dos etapas nos da: quien nace de la serpiente mata a la serpiente.

Pero la serpiente puede aparecer sea como padre sea como antepasado, y esta representación es naturalmente más tardía. En este último caso, la serpiente se convierte en el símbolo del falo: representa el principio paterno, y al cabo de cierto tiempo se convierte en antepasado. Esta representación, al parecer, estaba especialmente desarrollada en Africa; en cualquier caso, en Africa han sido recogidos muchos materiales. Los pueblos que hablan la lengua uvo creen que si la serpiente se acerca a una mujer significa que está embarazada. Las mujeres que no tienen hijos imploran a la serpiente que les dé hijos, etcétera. Si una mujer encinta sueña con una serpiente o con un espíritu acuático, cree que su hijo será la encarnación del espíritu acuático. «Se cree que ellos (los niños nacidos después de tal sueño) poseen la naturaleza de la serpiente y se consideran como encarnaciones del espíritu del agua» (480). Aquí aparece ya claramente la representación de que el nacido de la serpiente posee la fuerza y la naturaleza de ésta.

En la antigüedad clásica, Cécrope fue uno de estos antepasados-serpientes. Se le representaba como medio hombre y

(479) *Ibid.*, *Verwandtschaftsprobe*, p. 101.
(480) Hambly, *Serpent Worship*, p. 23.

medio serpiente o dragón, pero, como ha observado Küster, en la creencia popular tenía el aspecto de una verdadera serpiente.

Cadmo, fundador de Tebas, y Armonía su mujer, se transformaron en serpientes-dragones al final de su vida. Según algunas fuentes, Armonía era hija de la misma serpiente que había matado Cécrope (481).

Pero si el nacido de serpiente es él mismo o se convierte en una serpiente, y si este nacido de serpiente mata a la serpiente, ¿no se esconde quizá en este hecho la explicación del «enemigo original»? ¿No mata quizá el héroe a la serpiente porque históricamente él mismo es una serpiente o ha nacido de la serpiente, es decir ha salido de ella? He aquí por qué en el mito-cuento egipcio a la isla donde habita la serpiente se la llama la isla del gemelo. La serpiente del cuento, ¿no tiene quizá también miedo de su gemelo?

Para responder a estas preguntas estudiaremos los casos en que la serpiente perece muerta por otra serpiente.

36. *La muerte de la serpiente por la serpiente.*

Ya hemos encontrado casos en que la serpiente resulta vencida porque en sus fauces entra una doncella que lleva un cinturón de serpiente. Este cinturón revive en el vientre del monstruo y le mata. Pero, claro está, los casos claros y evidentes en que la serpiente es muerta por la serpiente pueden ser únicamente tardíos, cuando ya la serpiente-engullidora se ha transformado totalmente en un ser terrible, pero la serpiente-donante de fuerza y de poder aún no ha sido olvidada. Estos materiales nos lo proporciona Egipto.

El capítulo 32 del *Libro de los Muertos* se titula «Capítulo de la expulsión del cocodrilo que viene desde el infierno para llevarse las palabras mágicas». Reprodución únicamente los trozos que interesan mayormente al estudioso del cuento maravilloso:

---

(481) Frazer, *G. B., P. III, The dying God*, p. 105.

«Retírate, oh cocodrilo que vives al oeste, porque la serpiente Waan está en mi estómago, y te me entregará. Tu llama no va dirigida contra mí.
Mi rostro está descubierto, mi corazón en su sitio y la corona de serpientes está sobre mí día tras día. Yo soy Ra, defensor de mí mismo, y nada me derribará jamás.»

¿Con qué se defiende de la serpiente?

Por un lado, el difunto advierte a la serpiente que tiene en su estómago a la serpiente Waan. Por otro, tiene una corona de serpientes que sirve para defenderle. En otras palabras, la serpiente es muerta por su propia especie. En Egipto esta representación estaba muy difundida y, probablemente, no sólo en Egipto. Recordemos que también en la Biblia para defender a los israelitas de las serpientes, Moisés ordenó erigir una serpiente de cobre (Moisés, IV, 21, 8). Así pues, se ve que la serpiente defiende de la serpiente. En la corona de los faraones había representadas serpientes. «La serpiente sagrada, guardiana del sol, está también en la frente de su representante en la tierra, el Faraón, y convierte en cenizas con sus llamas a los enemigos» (482). Según constata Turaev, desde la época arcaica de Egipto se desarrollaron también las representaciones poéticas de la naturaleza, de donde proviene toda la riqueza de la mitología. El sol es el ojo del dios; las nubes, la niebla, la tempestad y la tiniebla nocturna son sus enemigos: cuando el cielo está oscuro, él se marcha a una tierra extranjera, y regresa cuando el dios de la luz las ha puesto en fuga; se transforma, él mismo, en una serpiente que emana fuego sobre la frente del dios y las pone en fuga. «Las» significa en este caso para Turaev la oscuridad, la niebla y la tempestad, enemigas del sol. Pero nosotros sabemos ya que el enemigo principal del sol es Apofis, y también éste es derrotado con la ayuda de otra serpiente. En este punto, se puede llegar a

(482) Turaev, *Literatura egipcia*, p. 41 (en ruso).

la deducción de que deben existir casos en los que dos serpientes luchen entre ellas. Y, en efecto, existen tales casos. En el *Libro de lo que hay en el otro mundo* (483), de época bastante tardía por su redacción literaria pero arcaico por su contenido, se describe minuciosamente el viaje de la navecilla de Ra, por el mundo de la ultratumba, más allá de la tierra, del ocaso al amanecer. Todo el viaje (e igualmente todo el libro) se divide en doce partes, que corresponden a las doce horas de la noche. «A medianoche el camino se dirige hacia oriente y pasa delante de los antiguos lugares sagrados de Osiris-Busiris y Mendes, ante las islas Osírides, los Campos de las Ofrendas y el palacio misterioso con la estatua de Osiris, donde están las momias de los reyes y de los difuntos dichosos. Ra les dirige un saludo y les invita a combatir con él contra la serpiente Apop, que ya se ha tragado toda el agua de la siguiente hora para obstaculizar el viaje del dios Ra y ha recorrido 450 brazos con sus serpenteos. La fuerza de Ra no basta para combatir contra Apop, y viene en su ayuda la serpiente Mechen, formando con sus culebreos una especie de caos en torno a Ra; Isides y las otras diosas sujetan y hieren a Apop con sus exorcismos» (484).

Turaev se inclina a pensar que el contenido de este libro es, como él dice, «un parto de la enfermiza fantasía de los sacerdotes egipcios». Semejante concepción resulta anti-histórica. En tanto que todo el *Libro de los Muertos* se halla repleto de maldiciones dirigidas a Apop, las más antiguas representaciones de la serpiente benéfica (de las que, como vimos, salió además todo el grupo de representaciones de la serpiente) quizá no había muerto en el pueblo, sino que continuaban existiendo con independencia de la religión oficial de la corte y de los sacerdotes, y se estratificaron sobre la del maligno Apop. La decrépita sabiduría sacerdotal recogió las representaciones populares y las canonizó. Más tarde, la doctrina de la serpiente

(483) *Ibíd.*, pp. 186 y ss.
(484) *Ibíd.*, p. 188.

benefica volvió a difundirse y duró hasta el siglo VI de nuestra Era en la secta de los ofitas, que adoraban a la serpiente como principal y única divinidad.

La primitiva serpiente-engullidora benéfica y la tardía serpiente-engullidora terrible se encuentran aquí frente a frente como enemigas. El principal combatiente contra la serpiente, Ra, pasa a través de la serpiente. En el ya mencionado *Libro de lo que hay en el otro mundo,* Ra vive en el infierno, en su navecilla. «La soga de la barca se transforma en serpiente para llevarla a la luz, y la barca misma es hecha pasar a través del cuerpo de la serpiente de 1.300 brazos de largo, símbolo de la renovación. De las fauces de la serpiente, Ra sale no ya como «carne» sino en forma de «escarabajo» (485).

¿Pero son aplicables estos materiales al cuento maravilloso? ¿Se puede decir que el Iván del cuento mata a la serpiente porque ha pasado a través de la serpiente, la cual ve en él a su gemelo? Explícitamente, directamente, esto no resulta así en ninguna parte. El cuento ruso no ha conservado el nacimiento de la serpiente ni el engullimiento por ésta, como beneficio. Ha conservado otra forma: el nacimiento del pez. Y, en efecto, se puede observar que quien ha nacido del pez es frecuentísimamente un combatiente contra la serpiente. Ya hemos visto cuánto se aproxima la permanencia en el interior del pez a la estancia dentro de la serpiente. De manera que, aun si faltan indicaciones directas, existen las indirectas que confirman nuestras observaciones. Además, se puede citar un caso en el que en el cuento la serpiente sólo puede perecer por su propia mano. La fórmula usual es posible reducirla a la afirmación: «Yo sólo puedo morir a manos de Iván.» Aquí se puede reducir a: «Yo sólo puedo morir por mi propia mano», confirmando con ello nuestras observaciones. Un caso así se encuentra en un cuento de Pskov (Sm. 111). El héroe pasea por el bosque y se encuentra a la serpiente de las doce cabezas, de las que seis duermen y seis no. «La serpiente se irguió y

(485) *Ibid.*, pp. 188 y ss.

no había modo de escapaz a sus dientes. Sólo podía ser muerta por sí misma; ninguna fuerza ajena podía acabar con ella.»

Este párrafo, extrañísimo a primera vista, tiene su explicación en los materiales antes citados: la serpiente muere a manos de la serpiente; más aún, en este caso, a sus propias manos. Esta serpiente muere suicidándose. «Se clavó las garras en el pecho y se laceró tan fuertemente que se partió en dos, se desplomó con un grito y murió» (Sm. 111). Así pues, también el cuento ruso conoce la muerte de la serpiente por la serpiente, y por añadiduda en una forma muy interesante y significativa: en la forma del suicidio de la serpiente. Dos serpientes, la que golpea y la golpeada, se han fundido aquí en un ser único, pues la serpiente es un enemigo y un adversario originario tan integral que nuestro cuento contemporáneo ya no puede hacerle representar el papel heroico del matador de la serpiente, como aún sucede en Egipto. Pero ahora ya está claro por qué la serpiente conoce a su enemigo y vencedor: éste ha nacido de ella misma, de la serpiente, es justamente él y sólo él el «enemigo originario» de la serpiente y la mata.

37. *Conclusión.*

Nuestra reseña ha llegado a su final. No es fácil extraer una conclusión general porque la serpiente es un fenómeno muy complejo y multiforme. Todas las tentativas de dar una explicación única se hallan de antemano condenadas al fracaso; una conclusión genérica reducirá siempre a un todo único la multiformidad y, por lo tanto, deformará la esencia del fenómeno.

La mejor prueba, el mejor argumento es el que constituye el material. A este respecto, hay aún mucho trabajo por realizar. ¡Cuántos materiales hay todavía ocultos en las recopilaciones sobre los llamados pueblos salvajes o primitivos! Desde hace varias generaciones son objeto de indagación las civilizaciones mediterráneas. Nadie ha emprendido aún el es-

tudio de las civilizaciones anteriores, y justamente en ellas se encuentra la solución del enigma; pero este estudio es también labor de muchos años.

De esto se deriva ante todo una conclusión metodológica: un fenómeno debe de ser estudiado en sus movimientos y no en su estancamiento. El folklore debe de estudiarse no como algo desgajado de la economía y del régimen social sino como producto suyo. Aquí hemos hecho un intento en tal dirección y algún resultado hemos obtenido. Hoy día ya no podemos lamentarnos con Frazer de que el estudio y sus resultados se hallen en un terreno resbaladizo. Es cierto que para nosotros la serpiente no es el sol ni un ser vegetatvio, y que en general no «significa» nada: es un fenómeno histórico cuyas funciones y formas varían. Los métodos adoptados nos han permitido seguir su evolución histórica empezando por el rito, en el que se halla firmemente vinculada a las instituciones sociales del régimen de clan y a los intereses económicos de tal régimen; en este rito, se nos aparece como engullidora-benefactora.

Hemos visto cómo la inclusión del mar, de los viajes, de la tierra y del sol en la órbita económica cambia tanto el aspecto como las funciones de la serpiente, y cómo, por influjo de estos factores, se convierte en un ser acuático, subterráneo y celeste, cómo en las religiones estatales de la India y de Egipto es destituida por nuevos dioses, por los dioses que rigen los elementos conforme a los nuevos intereses y a las exigencias del hombre de una civilización nueva.

Hemos visto igualmente cómo se mantiene firme su conexión con las representaciones de la muerte, que en Egipto adoptan formas tan exhuberantes.

El cuento maravilloso refleja todas las etapas de esta evolución, empezando por la más antigua, como la obtención del lenguaje de los pájaros por medio de la serpiente; refleja las etapas de transición, como el viaje a tierras extranjeras llevado a cabo en el interior de un pez, y también las tardías,

como la forma avanzada del héroe que combate a caballo y con espada.

El cuento maravilloso ha conservado también algunos caracteres más de la evolución de la serpiente, como la representación del tribunal ante las fauces abiertas del engullidor. De algunos otros detalles, como la amputación de la lengua de la serpiente, ha cambiado el sentido, pero en conjunto ha conservado con mucha exactitud todo el proceso de la transformación de la serpiente benéfica en su contrario: también en esta ocasión se nos muestra el cuento maravilloso como una preciosa fuente, un precioso receptáculo de fenómenos culturales desde hace mucho desvanecidos de nuestra conciencia.

Capítulo octavo

MAS ALLA DE LAS TIERRAS LEJANAS

I. el reino lejano en el cuento

1. *La ubicación.*

El reino a que llega el héroe está separado de la casa paterna por un bosque impracticable, por el mar, por un río de fuego con un puente donde se esconde la serpiente, o bien por un abismo en el que se precipita el héroe o al que desciende. Este es el reino «lejano» *(Trídesyatoe zarstvo* en ruso, expresión intraducible que indica un reino situado en una lejanía fabulosa), el «otro reino» o el «reino extraordinario». En él reina una princesa orgullosa y despótica, en él mora la serpiente. El héroe llega en busca de la bella raptada o de objetos milagrosos, de las manzanas que rejuvenecen, del agua viva que sana y da la eterna juventud y la salud.

Ya hemos hablado de la manera de llegar a este reino; ahora debemos examinarlo más de cerca. Antes que nada, veremos lo que nos muestra el cuento maravilloso y sólo después de hacerlo cruzaremos sus límites y saldremos a un espacio más amplio.

Pero apenas nos ponemos a observar este reino advertimos de inmediato que no presenta ninguna unidad exterior y que no parece posible trazar una descripción única de él; hay que realizar varias. Esto vale en primer lugar respecto a la ubicación del reino.

A veces se halla bajo tierra: «Después de no se sabe cuánto tiempo, Iván se introdujo en un pasaje subterráneo. Atravesando este pasaje llegó a un abismo profundo, bajó por él y llegó al reino subterráneo donde vivía y reinaba la serpiente de las seis cabezas. Vio un palacio de piedra blanca y entró en él» (Af. 130 b).

Pero allá abajo no hay nada de específicamente subterráneo: normalmente, no está en absoluto oscuro y la tierra es igual que la de la superficie. «Caminaron mucho tiempo por aquel pasaje subterráneo; de pronto blanqueó una luz, se fue haciendo cada vez más clara y salieron a un amplio lugar bajo el cielo terso; allí había un magnífico palacio, y en el palacio vivía el padre de la hermosa doncella, rey de aquel país subterráneo» (Af. 112 b).

Pero el reino puede estar también situado en una montaña: «De improviso la barca se alzó en el aire y un relámpago, como flecha disparada del arco, les condujo a una gran montaña rocosa» (Af. 78). O: «Se sentaron en su grupa, y el rey de los usos les llevó a ciertas montañas, tan altas y escarpadas que llegaban hasta el cielo; estaba todo desierto, allí no vivía nadie» (Af. 117). La narración *El monte de cristal* (Af. 97) nos presenta un caso especial y muy interesante: «... y voló al reino lejano. Pero más de la mitad del reino había sido absorbida por el monte de cristal». «Viaja que te viaja acabaron por llegar. Miraron y vieron una montaña de vidrio» (Z. P. 59). «Y he aquí que hay una montaña de cristal» (Z. V. 3).

Y, finalmente, puede hallarse además bajo el agua: «Y el príncipe Iván se fue al reino subacuático; allí la luz es igual que donde nosotros y hay campos y prados, y bosques verdes, y el solecito que calienta» (Af. 125 d). A veces se mencionan también ciudades sumergidas en el lago, como en la leyenda de la ciudad de Kitez (Af. 123 V/3).

Con independencia del lugar donde está, algunas veces el reino posee bellísimos prados. «El pájaro voló sobre los prados verdes, de hierba como seda, de flores azules, y cayó al suelo. El príncipe Iván se levantó, caminó por el prado, lo

pisó» (Af. 93). Debe advertirse, empero, que por bello que sea el paisaje del reino, no se encuentran nunca ni forestas ni campos cultivados donde espigue el trigo.

Pero, en cambio, hay otra cosa: jardines, árboles, y estos árboles dan frutos. La mayor parte de las veces, los jardines están situados en islas: «Y el bobo se dio cuenta de que estaban en una isla bellísima, llena de distintos árboles con frutos de todas clases» (Af. 100 a). «Descendieron en aquella isla. Allí hay frutos exquisitos, plantas, flores» (Chud. 41). En los cuentos en que aparecen las manzanas que rejuvenecen encontramos casi siempre los jardines.

Hasta ahora no hemos encontrado en el reino lejano ni un solo edificio, y en ocasiones el cuento subraya que se trata de un lugar deshabitado. «Llegaron a una montaña, no se podía subir a ella ni a pie ni a caballo, no había casas, no había nada aparte de la montaña» (Chud. 82). Pero en el reino lejano hay edificios, y se trata siempre de palacios. Veamos ahora de cerca este palacio. La mayor parte de las veces es todo de oro: «Ella vive en un gran palacio de oro» (Af. 164). La arquitectura del palacio es totalmente fantástica: «Y aquel palacio de oro se alza sobre una columna de plata, y encima del palacio hay un toldo de piedras preciosas, las escaleras son de madreperla, y se abren a los lados, como dos alas... Apenas hubieron entrado, gimió la columna de plata, se abrieron las escaleras, brillaron todas las cupulillas, y todo el palacio giró en redondo» (Af. 74). A menudo es también de mármol y cristal. El palacio es inaccesible: «Y descubrieron a lo lejos un palacio de cristal, todo rodeado de murallas» (Af. 73). Esta inaccesibilidad suya no constituye, por otra parte, un obstáculo para el héroe, quien se desliza a través de los muros, o en otros casos, transformándose en hormiga, penetra a través de una fisura. A veces se transforma en águila y sobrevuela las murallas. Muy frecuentemente el palacio se halla guardado por animales, casi siempre leones o serpientes, pero estas serpientes no se asemejan a la Serpiente-montañera, se dejan aplacar fácilmente. «Al cabo de no sé cuánto tiempo descubrió un

palacio de oro que brillaba mucho; en las puertas hormigueaban terribles serpientes, atadas con cadenas de oro, y por todas partes había pozos, con un cubo de oro colgado de una cadenita también de oro. El príncipe Iván cogió agua con un cubo y dio de beber a las serpientes, que se calmaron» (Af. 71 b).

A veces el lugar al que llega el héroe es descrito como una ciudad o como un Estado. «Pasada esta columna hay una ciudad de oro, de cien verstas de oro» (Af. 125 b). «Y héte aquí que el mar azul, ancho e inmenso, se paró ante ellos y en el horizonte resplandecían las agujas doradas sobre altas torres de piedra blanca» (Af. 129). El estilo pictórico pseudo-ruso se complace en representar este reino con muchas iglesias, pero no es algo que forme parte del carácter del cuento maravilloso, que no conoce la Jerusalén celestial. Una racionalización más reciente transforma al héroe en mercader, la travesía en un viaje de negocios y la ciudad en un puerto. «La nave llegó a una gran y rica ciudad, se detuvo en el puerto y echó el ancla» (Af. 135). De este Estado no sabemos nada, aparte de que reina alguien en él. «La nave corrió sobre la tierra firme, navegó por el mar y finalmente llegó al reino del rey-doncella» (Af. 103 b). «Llegan al reino invisible, al Estado extraordinario» (Af. 77).

Todos los elementos indicados se hallan combinados de distintas maneras: la ciudad puede estar situada en la isla, entre los montes, bajo tierra y bajo agua. Lo mismo se puede decir de los palacios, de los prados y de los jardines, que se combinan libremente entre sí y son situados en ambientes distintos.

2. *La conexión con el sol.*

Examinando más de cerca aún este «Estado extraordinario» descubrimos que tiene cierta conexión con el sol. Así, por ejemplo, encontramos en un texto que el héroe se ha encargado de conseguir una rama del pino de oro «que crece en

la tierra lejana, en el reino lejano, en el Estado que se encuentra junto al sol» (Af. 106 P). Este reino se halla en el cielo, donde está el sol. «El príncipe mató al monstruo y cabalgó hacia el palacio de diamantes, donde su mamá, Natacha Trenza de Oro, vivía junto a la serpiente de las doce cabezas. El palacio de diamantes gira como un molino y desde él se ve todo el universo, se ven todos los reinos y países como sobre la palma de la mano» (Af. 71 P). No es fácil contestar a la pregunta de si la rotación del palacio debe entenderse como rotación de las esferas celestiales, pero es evidente que, de un modo o de otro, aquí se representa el cielo. El carácter solar aparece aún más claro en otras narraciones. El héroe, por ejemplo, se pone a salvo de la persecución de la serpiente: «¡Qué cerca está! ¡Ahora me alcanza! En ese mismo momento el príncipe Iván llegó al galope a las habitaciones superiores de la Hermana del sol y gritó: «¡Solecito, solecito, abre el portalón! La Hermana del sol abrió la ventana y el príncipe saltó dentro con su caballo» (Af. 50). A decir verdad, este cuento no tiene variantes, pero tampoco es casual que sea el único donde se menciona al sol.

Este reino está relacionado con el horizonte. «Camina que te camina, entre cielo y tierra, se detuvieron en una isla desconocida» (Af. 84). Y aunque esta indicación se refiere más al viaje que al reino, existen también textos en los que la situación del reino en el horizonte se expresa con toda claridad. «El arquero se montó en su valiente caballo y partió para las tierras lejanas; al cabo de no sé cuánto rato llegó al fin del mundo, allí donde el solecito rojo sale del mar azul» (Af. 163 a). Este nexo con el cielo se expresa aún con más claridad en los casos en que se menciona el trueno y los rayos. Lisá (el gato con botas) dice al héroe: «El rey Fuego y la reina Rayo Terrible tienen una hijita, una bellísima princesa, y yo te la daré por esposa» (Af. 99). Y aunque los nombres no prueben aún nada, tal nexo no es en modo alguno accidental. Así, en aquel reino se escucha un gran fragor y un estruendo; a la pregunta de dónde provienen, contesta la maga: «Aquí entre

nosotros se oyen en los montes golpes y ruidos de truenos porque el rey-doncella Mejillas-Coloradas-Trenzas-Negras sale a pasear en su carroza» (Af. 104 d).

3. *El oro.*

Todo lo que se halla vinculado de algún modo con el reino lejano, puede adoptar la tonalidad del oro. Ya hemos visto que el palacio es de oro. Los objetos que el héroe debe conseguir en el reino lejano son casi siempre de oro: un pelo de oro, plumas de oro del ánade, un ciervo con los cuernos o la cola de oro, un caballo con la crin y la cola de oro (no del tipo de Sivko-Burko), etc. En el cuento del Pájaro de Fuego, el propio pájaro es encerrado en una jaula de oro, el caballo tiene bridas de oro y el jardín de Elena la Bella está rodeado por una verja de oro (Af. 102). En el cuento de *Finist, bello halcón*, la muchacha que ha ido al otro reino en busca de su amado compra tres noches a cambio de un huso de oro con el fondo de plata, de una bandeja de plata con huevecitos de oro y de un telarcillo de oro con una agujita (Af. 129).

La propia habitante del reino, la princesa, tiene siempre algún atributo áureo. Reside en una alta torre con el tejado de oro (Af. 93 c). «Y ve en el mar azul a la princesa Vasilissa que navega en una barquilla de plata, avanza con un remo de oro» (Af. 103 a). Tiene las alitas de oro, su criadas las tiene de plata (Af. 130). Vuela en un carro de oro. «Llegaron volando como el rayo a aquel lugar muchísimas palomas y cubrieron todo el prado; en el medio se alzaba un trono de oro. Al cabo de un rato, iluminando el cielo y la tierra, apareció volando un carro de oro tirado por seis serpientes de fuego; en el carro va la reina Elena la Lista tan indeciblemente bella que no es posible imaginárselo, ni adivinarlo ni contarlo» (Af. 131). También cuando la princesa es representada como una virgen guerrera galopa sobre un ágil caballo, «con una lanza de oro» (122 P). Cuando el cuento menciona

los cabellos de la princesa, son siempre dorados, y de ahí viene el nombre de «Elena Trenza de Oro, Belleza Descubierta». En los cuentos abcásicos también su rostro difunde una luz: «Y vio a una bellísima mujer, que relucía sin que hubiese sol, de pie en el balcón... de ella, como del sol, manaba la luz, incluso cuando no había sol ni luna» (486).

Podríamos continuar la enumeración y llenaríamos con ella varias páginas. El oro aparece tan a menudo, tan destacadamente y de tan variadas formas, que este reino lejano se puede llamar con toda razón el reino del oro. Es una característica tan típica y estable que la proposición «todo lo que está relacionado con el reino lejano puede tener el color del oro» es exacta incluso invirtiendo su orden: todo lo que tiene el color del oro muestra su pertenencia al otro reino; sirva de ejemplo la pluma del Pájaro de Fuego. El príncipe Iván está al acecho del pájaro: «Pasa una hora, luego otra, y luego una tercera; de improviso, se iluminó todo el jardín como si hubiese muchos fuegos: había llegado volando el Pájaro de Fuego». Pierde una pluma: «Esta pluma era tan maravillosa y brillante que llevándola a una habitación oscura la habría iluminado como si hubiesen encendido multitud de velas» (Af. 102). Este pájaro proviene en efecto del otro reino y el héroe le busca. Aquí la conexión resulta clarísima; pero también en los casos en que no aparece directamente en el verdadero sentido de la palabra, puede ser planteado y considerado el problema de su existencia. Por ejemplo, el héroe encuentra un ánade milagroso: «El amo encerró a su ánade en una cochera oscura; durante la noche puso un huevo de oro. El campesino pasó por allí, vio una gran luz y pensando que había un incendio se puso a gritar a vez en cuello: ¡Fuego, fuego! ¡Mujer, coge los cubos y corre a echar agua! Abrieron la cochera, y no había ni fuego ni llamas, sólo el huevo de oro que brillaba» (Af. 115 P).

Es evidente que entre estos dos casos existe un nexo. La

---

(486) *Cuentos abcásicos*, p. 4.

vinculación con el reino lejano no se expresa, sino que es un postulado y debe de estudiarse.

La historia de los huevos de oro es interesante además a otro respecto: demuestra que el color dorado es sinónimo de igneidad. Lo vemos también a propósito de la pluma brillante del Pájaro de Fuego. Sabiendo que el reino lejano es también muy a menudo el reino celestial y solar, podemos concluir fácilmente que el color celestial de los objetos es la expresión de su naturaleza solar. En algún caso, se dice de modo clarísimo. En un cuento de Perm leemos: «¿Ves, allí, un fuego que parece el sol? —Sí, lo veo. —Pues no es un fuego que parece el sol, sino su casa, que es toda de oro» (Z. P. 1).

4. *Los tres reinos.*

Según lo observado por N. P. Andreev, el cuento que narra cómo atraviesa el héroe durante su viaje el reino de cobre, el de plata y el de oro es el más difundido en lengua rusa, y se supone que es suficientemente conocido. A nosotros nos parece que estos tres reinos han surgido como una triplicación del reino lejano. Puesto que el cuento tiende a triplicar todo, también este motivo se ha prestado a tal tendencia y esto explicaría la presencia de los tres reinos en general. Pero como el reino lejano es de oro, los anteriores serán de plata y de cobre. Querer encontrar aquí una conexión con las representaciones de la edad del hierro, de la plata y del oro, y en general con el cielo de las eras de Hesíodo, sería un trabajo inútil y no se lograría descubrir ni siquiera alguna vinculación con las representaciones de los metales. También se podría plantear la cuestión de si no se trata de la representación de los tres reinos: celeste, terráqueo y subterráneo. Pero esta conexión tampoco nos la confirman los materiales: el reino de cobre, el de plata y el de oro no se hallan uno bajo el otro, sino uno tras otro, y generalmente los tres se encuentran bajo tierra. Pero como, según el canon del cuento, el reino lejano es la última etapa del viaje del héroe, a la que

sigue su regreso, y tres llegadas son imposibles (porque en tal caso deberían ir precedidas de otros tantos regresos y nuevas salidas), los dos primeros reinos se han convertido en una especie de etapas, y el tercero es el punto de llegada. Pero en el canon del cuento tenemos ya otra etapa de paso, es decir la cabaña de la maga. Y de este modo nos encontramos ante un curioso fenómeno de asimilación de los tres reinos a la cabaña de la maga. En efecto, revisando los numerosos ejemplos de estos tres reinos, vemos que algunos de sus elementos se derivan siempre del reino lejano y de la princesa, y los otros de la maga. Aparte de su denominación, estos tres reinos no poseen nada que los especifique. Tomemos como ejemplo la variante Af. 71 a. Iván llega al reino de cobre, donde es acogido por «una bellísima muchacha»: seguramente no se trata de la maga. A esto sigue el interrogatorio del héroe y su queja: «No me has dado de comer ni de beber, me has preguntado.» Este elemento se deriva manifiestamente de la maga. Luego la muchacha le da un anillo, es decir que actúa como donante. Pero en el objeto del don, el anillo, se alude al compromiso matrimonial. Pero el héroe se compromete únicamente con la tercera muchacha ,con la del reino de oro, la cual lógica y funcialmente es la princesa. Del mismo modo se pueden analizar también las restantes variantes y este examen nos dará derecho a afirmar que los tres reinos son una formación intrínseca del cuento. No nos ha sido posible encontrar ningún material que indique una vinculación entre este motivo y la mentalidad o los ritos primitivos.

5. *El reino lejano, morada de animales.*

Pero nuestro estudio del reino lejano está lejos de haberse terminado. Queda otro carácter: este reino aparece en ocasiones como reino de animales y no de hombres.

A decir verdad, las alusiones a ello no se encuentran muy

a menudo; tales representaciones permanecen ligeramente oscurecidas, en contraste con los fastuosos palacios de oro, mármol y madreperla, pero para el estudioso tienen un especial interés. Así, por ejemplo, si el raptor de la pricesa es un animal, este animal se la lleva a su reino, donde no hay hombres. Como en la mayor parte de los casos el raptor es una serpiente. «Andó largo rato siguiendo el ovillo y entró en un país donde no había alma humana, ni pájaros, ni fieras; hormigueaba únicamente de serpientes. Era el reino de las serpientes» (Af. 112 b). En la narración Af. 123 b, leemos: «El príncipe Vasiliy montó a caballo y marchó, más allá de las tierras lejanas, al reino lejano; al cabo de no se sabe cuánto tiempo llegó al reino de los leones.» Allí vive el «rey-león», y subrayamos especialmente esta indicación sobre el rey de las fieras porque luego nos resultará útil. Después de esto, el héroe llega también al reino de las serpientes y al de los cuervos. Este carácter animal del reino no excluye en absoluto la presencia de ciudades, palacios y jardines: «En aquel reino vivían únicamente serpientes y reptiles. Alrededor de la ciudad había una gran serpiente enroscada de tal manera que la cabeza le llegaba a la cola» (Af. 104 P). En un cuento de Tobolsk se dice: «Ante sí descubrió una casa con dos escalinatas, una de plata y otra de oro. Pensó: «¿Quién vivirá aquí dentro?... Siguió adelante, abrió la primera habitación y vio a unas gallinas sentadas. ¿Es posible que la gente de aquí sea igual que nuestras gallinas?» (Sm. 335). En el cuento *Marya Morevna* (Af. 94), el halcón, el cuervo y el águila piden la mano de tres doncellas. El hermano de éstas va a ver a los novios. «Pasa un día, otro, y al amanecer del tercer día ve un maravilloso palacio; junto al palacio hay una encina, y en ella está el halcón.» Es el reino de los halcones. Es lícito suponer que también el rey-oso se lleva a los niños al reino de los osos. Notemos la llegada al reino de los ratones: «Atravesaron el mar; llegaron a la otra parte del reino lejano, al reino de los ratones» (Af. 112 b, cfr. Af. 124).

6. *Formas primitivas del mundo de allá.*

No hay, pues, ninguna uniformidad; hay multiformidad. Digamos ante todo que no existen pueblos que posean una representación perfectamente uniforme del otro mundo; tales representaciones son siempre multiformes y en parte también contradictorias.

El cuento maravilloso expresa muy ingenuamente pero con mucha exactitud el fondo de la cuestión cuando dice: «Y allí el mundo es tal y como donde nosotros.» Pero como el mundo cambia, como cambian las formas de la comunidad humana, junto con ellas cambia también «el otro mundo». El hombre transfiere a él no sólo su ordenamiento social (en el presente caso es el del clan, con el señor que luego se transforma en rey), sino también las formas de vida y las particularidades geográficas de su país. Los insulares se imaginan el otro mundo con aspecto de isla. Los palacios se derivan manifiestamente de las casas para hombres, que eran los edificios más importantes del poblado, etc. Pero el hombre transfiere también sus intereses y en especial los económicos. Así, para el cazador el reino del allá está poblado de animales. Tras su muerte, es sometido una vez más a la prueba de la iniciación y sigue yendo de caza, como aquí abajo, con la única diferencia de que en el otro mundo su caza no será nunca infructuosa.

Esta proyección del mundo de aquí en el otro mundo aparece ya con toda claridad en la sociedad del clan. El cazador depende por entero del animal y puebla el mundo de animales; atribuye a los animales su ordenación de clan, y cree que después de muerto se convertirá en un animal y se encontrará con el «dueño», o, para utilizar el lenguaje del cuento, con el «rey» de las serpientes, de los peces, de las gambas, etc.

En el más allá viven los amos que tienen poder para enviar estos animales a los hombres. Sternberg, que ha estudiado la fiesta de los osos entre los guiliacos, llega a la con-

clusión de que se mata al oso para enviarle a su señor: «El alma del oso muerto —dice— va adonde su dueño, el dueño de quien depende el bienestar del hombre» (487). Así pues, podemos constatar que el cuento maravilloso ha conservado este estrato, si bien, a decir verdad, con reflejos muy pálidos. Esto explica por qué el otro reino está poblado de animales y por qué el héroe encuentra allí a su rey o dueño. Estos animales en el palacio recuerdan mucho a los habitantes animales de la «gran casa» que ya conocemos desde el capítulo IV. En el otro mundo los habitantes son serpientes, leones, osos, ratones, gallinas, es decir fieras, en el significado totémico de esta palabra.

7. *Las fauces y los montes semovientes.*

Ya nos es conocida la representación según la cual, para obtener el poder sobre un animal hay que entrar en él. Aquí tenemos la clave del fenómeno que hemos observado: la semejanza sorprendente de la representación de la muerte con las formas de la iniciación. Pero, con todo, no hay necesidad de afirmar que una cosa se deriva de la otra. El palacio en el otro mundo no sólo se asemeja de manera sorprendente a la «gran casa», a veces coincide simplemente con ella, como señal de que no es posible trazar una línea divisoria exacta entre ambos. La entrada al reino tiene lugar a través de las fauces de los animales; estas fauces se cierran y se abren continuamente. «Este reino se abre de vez en cuando; cuando la serpiente separa sus mandíbulas, entonces se abren también las puertas» (Z. P., 13). En este caso resulta clarísimo que la boca es la puerta. De aquí provienen, por un lado, las puertas que golpean y a veces aprisionan el tobillo del héroe, las puertas con dientes, las puertas que muerden, y, por otro lado, también los montes semovientes que amenazan con plastar al recién llegado. Vamos a reproducir el texto según la transcripción de Afanasiev. «En aquel reino

(487) Sternberg, *La religión de los guiliacos (Rel. Prim.)*, pp. 31-50.

hay dos altas montañas, están juntas, unidas estrechamente la una con la ctra; sólo se separan una vez cada 24 horas, se apartan y al cabo de dos o tres minutos vuelven a unirse. Entre estas montañas semovientes se conservan las aguas que proporciona vida y salud» (Af. 118, c, V/2). Aquí, la analogía resulta demasiado grande para ser casual: tenemos la misma periodicidad en el abrirse y cerrarse, la misma función de vigilancia, el mismo peligro de ser aplastado, el mismo peligro de mordisco o apresamiento del talón o de un pedacito de la nave, que encontramos en la leyenda de los Argonautas. Cuando el animal deja de ser objeto de la caza como principal, o más bien única, fuente de subsistencia, sus funciones pasan a otros objetos, a las puertas, a las montañas. Por qué precisamente a las montañas es algo difícil de decir, pero, por otra parte, semejante sustitución resulta completamente natural.

¿Pero aparecen los montes semovientes sólo en las leyendas épicas o también en las creencias? En Micronesia (en la isla Gilbert) los indígenas creían que, en determinadas circunstancias desfavorables, «el alma del difunto podía resultar aplastada entre dos piedras y ser privada de la vida» (488). De aquí se derivan también los animales, especialmente leones y serpientes, que custodian la entrada del palacio. Para que le dejen pasar, el héroe debe arrojarles una hogaza o darles de beber. El acto de arrojar un objeto a las fauces, como sustitución posterior del acto de saltar a su interior, también nos es conocido. Así se explican los leones y las serpientes que custodian la entrada del palacio.

No vamos a citar materiales que muestren cómo las formas de localización del otro reino corresponden a formas existidas realmente en otra época. Hallaremos materiales suficientes sobre el hecho de que el otro mundo no sólo en el cuento, sino también en las representaciones religiosas, se concibe situado bajo el agua, entre los montes o más allá del horizonte, según la naturaleza geográfica que ocupan y las ocupaciones funda-

---

(488) Frazer, *Belief in Immortality*, III, p. 49.

mentales de los distintos pueblos. Aquí resultan importantes las representaciones espaciales que ya hemos estudiado. La elaboración de estas analogías no presenta ninguna dificultad, la propia cuestión no significa un problema. Nos interesan, en cambio, otras cuestiones más arduas, en especial la de la montaña de cristal.

8. *El cristal.*

Para comprender el motivo de la montaña de cristal hay que tener presente que se va allí para obtener el poder sobre los animales, sobre la vida y la muerte, sobre la enfermedad y la curación. Por un lado, descubrimos aquí las funciones del chamán y, por otro, las del héroe en busca de las manzanas que rejuvenecen y del agua viva y muerta, así como de medios para curar la ceguera, la vejez, las enfermedades y los achaques. Una forma muy primitiva de este medio encantado que se encuentra en el otro mundo y se utiliza para todo tipo de acciones mágicas es la del cristal de roca o cuarzo, difundida en Australia y América. En el capítulo sobre la lucha contra la serpiente hemos visto ya que se introduce cuarzo en el cuerpo del neófito y que los diamantes se encuentran en la cabeza de la serpiente. En un mito americano se cuenta de un joven que ha sido golpeado por su padre. Se siente ofendido y quiere morir. «Se acercó a una roca escarpada; subió a la cima y se arrojó al suelo, pero no se hizo daño. Siguió su camino y al cabo de poco descubrió una montaña toda deslumbrante de luz. Era la roca Naolakoa, de donde caía incesantemente una lluvia de cristal de roca. Cogió cuatro pedazos de un pulgar de largo y se los puso en fila entre el pelo. Llegó a la cumbre y se encontró totalmente recubierto de cristal de roca. Pronto advirtió que gracias al cristal de roca había adquirido la capacidad de volar. Después de eso sobrevoló el mundo entero» (489).

En total correspondencia con este mito, dice un mito de los

(489) Boas, *Indian Sagas*, p. 152.

dolganos: «Poniéndose en pie, empieza a caminar; adondequiera que mira, ve que toda la tierra, toda la arena está formada por margaritas, por perlitas de vidrio» *(Folklore de los dolganos*, p. 70). Este mito nos explica la montaña de cristal de los cuentos rusos, la montaña de vidrio de los cuentos alemanes, etc. En el cuento maravilloso ruso la montaña de cristal está relacionada con la serpiente que mora en ella. También en los mitos hemos notado el nexo entre el cristal y la serpiente: durante la iniciación se introducían cristales en el cuerpo. «Existe una vinculación ampliamente difundida entre los cristales de cuarzo y la serpiente iridiscente, y en toda Australia los cristales de cuarzo forman parte de las sustancias mágicas más importantes utilizadas por el brujo» (490). Así pues, esta representación es muy primitiva. Es lícito suponer que también la «Arena encantada» que se obtiene de la serpiente es una reminiscencia de las mismas representaciones.

9: *El país de la abundancia.*

Hemos analizado algunos aspectos del otro reino, que reflejan los estadios más primitivos de su evolución que nos han llegado. Ya en los «valles de la caza», pertenecientes a las primeras formas de régimen patriarcal, advertimos que el reino de aquí y el de allá se asemejan en todo y por todo; pero hay una diferencia: en el otro mundo no deja nunca de haber abundancia de caza.

El hombre transfiere al otro mundo no sólo las formas de su vida, sino también sus intereses y sus ideales. En la lucha contra la naturaleza él es débil y lo que no consigue aquí puede conseguirlo allá. Lo que interesa observar es que en el otro mundo el cazador continúa con su oficio: allá se conservan las fuerzas que le dan el poder sobre la naturaleza, de allá se pueden transferir al mundo de los hombres y obtener así un per-

(490) Radcliffe-Brown, *The Serpent Myth.* "Oceanía", 1930, I, 3, página 342.

feccionamiento de su caza, las flechas que no yerran nunca. Pero, más tarde, en el otro mundo se deja de producir y de trabajar, únicamente se consume, y los medios encantados conseguidos en el más allá aseguran el bienestar eterno.

La aparición de semejantes representaciones muestra que han cambiado las relaciones con respecto al trabajo, y el cambio ha sido originado por el hecho de que el trabajo se ha convertido en un trabajo forzado. La obligación del trabajo está relacionada con la aparición de la propiedad, la propiedad aparece con la agricultura.

Es sabido que la forma más antigua de producción agrícola es la horticultura. Con la aparición de la agricultura también en el otro mundo surgen jardines y árboles, y estos árboles satisfacen las necesidades del hombre sin que sea preciso trabajar. Esta forma del otro mundo sólo la conocen los pueblos dedicados a la horticultura; falta, por ejemplo, en la América septentrional y entre los pueblos siberianos, pero se encuentra en Polinesia y en Melanesia. En las islas Marquesas, dice Frazer, «la región celestial se representa como una tierra feliz, rica de masa hecha con el fruto del árbol del pan, de carne de cerdo y de peces; también hay allí las mujeres más bellas que se pueden imaginar. Del árbol del pan caen a tierra continuamente los frutos maduros y la provisión de nueces de coco y bananas no se agota nunca. Las almas reposan en esteras bastante más gruesas que las esteras *nikahiva* y todos los días se bañan en ríos de mantequilla de nuez de coco» (491). Para el folklorista, éste es un material enormemente precioso, pues atestigua el origen arcaico del motivo del «país de jauja», de los ríos de leche y orillas de *kisel'* (especie de mermelada, que se hace con fécula de patata). También Bolte y Polivka lo consideran «antiquísimo», pero los paralelismos más antiguos que citan se refieren a la antigüedad clásica. Los materiales de Frazer, comparados con lo que hemos dicho anteriormente, muestran que el poder mágico sobre la abundancia de animales es sustituido

---

(491) Frazer, *Belief in Immortality*, II, p. 363.

simplemente por una abundancia de cosas listas para su consumo. Aquí está la fuente de la representación de la abundancia inagotable. En los países de los muertos, el alimento no se acaba nunca; si se consigue traer aquí este alimento, ya no se acabará nunca tampoco en la tierra. De aquí se deriva el mantel que se prepara por sí mismo.

Hay que decir que tales representaciones esconden un gravísimo peligro social: llevan al hombre a negarse a trabajar. Más tarde, la casta sacerdotal se apodera de estas representaciones del otro mundo, donde son colmados la esperanza y el deseo, a fin de consolar con ellas al pueblo con la perspectiva de una recompensa por su aguante en esta tierra: estas representaciones se vuelven reaccionarias. Pero podemos observar, además, otro hecho: las clases trabajadoras sienten con mucha claridad lo nocivo de semejantes representaciones. El sano instinto del hombre le lleva a negar y a rechazar estos conceptos, pero, a pesar de todo, su atractivo los hace inmortales. De estas dos fuerzas contradictorias se obtiene, como elemento de equilibrio, el tratamiento cómico del motivo. En el cuento, el motivo de las orillas de *kisel'* se relaciona a menudo con la exaltación cómica de los perezosos (Grimm, 151). También encontramos en la antigüedad un tratamiento cómico similar: sabemos cuán difundido se halla este motivo en la comedia griega y hablaremos algo de ello más adelante, al tratar de la antigüedad clásica.

Las consideraciones expuestas nos ayudan a comprender un poco mejor el motivo del cofrecillo prohibido.

Al principio, las cosas que en los mitos se traen del otro mundo llegan felizmente a manos de los hombres y les benefician, como hemos visto al estudiar los objetos encantados; y hemos podido también establecer el origen animal, es decir, venatorio, de muchos de ellos.

Las cosas cambian cuando se trata de los objetos que dan la abundancia perenne. Por un lado, el tratamiento de estos objetos es cómico: el mantel o la mesa que se ponen por sí solos se ponen en relación con la garrota que golpea por sí sola

al ladrón inhábil. Las piedras de molino que proporcionan buñuelos o pastas a cada vuelta son tratadas también con alegre comicidad. Es esta una forma apacible de la reprobación de que hemos hablado antes. Por otra parte, el héroe que ha traído del otro mundo no ya el fuego o cualquier otra cosa útil a los hombres, sino un objeto que asegura una abundancia perenne sin esfuerzo, perece a causa de este objeto y no lo entrega a los hombres. Así, en un mito de la Melanesia, el héroe recibe de la luna un cofrecillo llamado *monuia,* pero la luna le prohíbe que lo abra antes de haber vuelto a su hogar. El héroe se embarca para regresar y, claro está, desobedece a la prohibición; aparecen por todas partes multitudes de peces que van aumentando de número y acaban por volcar la barca (492).

En el cuento ruso tenemos el mismo caso: el héroe recibe un cofrecillo del que asoman cabezas de ganado; toda la isla se llena de animales vacunos y el héroe es amenazado por un peligro mortal (Af. 125, a). En el mito griego de Pandora el «cofrecillo» prohibido contiene un mal que se difunde por todo el mundo: se trata de una elaboración literaria y simbólica del mismo motivo.

10. *El reino solar.*

Antes de proseguir, nos queda por estudiar una línea, justamente la línea de la representación del reino del sol. No es en absoluto sencillo establecer con exactitud cuándo apareció esta concepción. Al contrario de lo que sucede respecto a otras particularidades que se petrifican o deforman, experimentan transposiciones de sentido o son tratadas cómicamente, esta representación se desarrolla y alcanza su apogeo en las religiones evolucionadas como la egipcia. Podemos constatar que entre los yacutos, por ejemplo, es decir, en un pueblo que vive de la cría de ganado, existen representaciones clarísimas de ese reino. «Llegó adonde el señor Sol. La hija del señor Sol, la chamana

(492) Hambruch, *Südseemarchen,* p. 96.

Kiueyam, sentada en un escabel de cobre de ocho patas, luego de haber enrollado en torno a un palo de plata sus rojos cabellos de seda de ocho *sazen* de largo, los peinó con un peine de oro» (Chudyakov, *Rec. Verchoy.*, p. 78). Esta hija del sol es la cuarta heroína que ha encontrado el héroe. (En Siberia, en ocasiones, como ocurre siempre en la América septentrional, el número cuatro cumple el mismo oficio que el número tres entre nosotros.) La primera heroína está relacionada con las nubes, la segunda con las estrellas, la tercera con la luna y la cuarta con el sol. Este ejemplo, en nuestra opinión, confirma la conjetura que se le presenta a quien estudia los materiales fabulísticos rusos: el color dorado o cuprino es el color del reino solar.

El color dorado de los objetos vinculados con el reino lejano es el color del sol. Los pueblos que desconocen la religión del sol no conocen el color dorado de los objetos encantados.

Para entender mejor este motivo hay que observar cómo se han desarrollado en general las representaciones del reino lejano con el paso a la agricultura. Nos pueden servir de ejemplo Egipto, Babilonia y Asiria, China y el mundo clásico.

Aun contando con todas las características específicas y peculiares de cada pueblo, se pueden observar clarísimos rasgos comunes que también se encuentran en el cuento maravilloso. En primer lugar, como hemos dicho, no desaparecen las antiguas representaciones, sino que continúan existiendo y sobre ellas se estratifican otras nuevas. Hasta ahora hemos visto que los pueblos atribuyen al reino del más allá la vida y las formas de producción de la existencia material que ellos conocen. El mundo del más allá repite este mundo; el cazador lo puebla de animales, el horticultor de jardines. Pero con el paso a la agricultura se interrumpe este proceso. En el otro mundo no se ara, no se siembra y no se siega. Tampoco en el reino lejano del cuento maravilloso se llevan jamás a cabo labores agrícolas. Los animales, los jardines, las islas se han conservado en todas las religiones, pero ha aparecido un nuevo elemento: han aparecido las divinidades que dan la fecundidad. Como vimos,

en el cuento también se han conservado las huellas de estas divinidades. Y ésta es la primera observación. La segunda es la siguiente: en Egipto alcanza su pleno desarrollo la concepción solar del otro reino, que se desenvuelve gradualmente y asume formas simbólicas. Las pirámides más antiguas «están aún casi completamente dentro de la órbita de la región de Ra y de la morada solar-celeste de los difuntos; las sucesivas están cada vez más dirigidas a Osiris» (493). No nos detendremos a estudiar detalladamente las representaciones egipcias. En nuestra opinión, contienen esencialmente tres estratos: el animal, el hortícola y el solar-agrario, marcadamente monárquico. Es sabido que el otro mundo está lleno de animales y que los egipcios no supieron explicar a Herodoto las razones del culto a los animales, y que tampoco Herodoto pudo hallar una explicación. También los árboles y los jardines constituían una parte esencial de esta creencia. Breasted dice al respecto: «Uno de los recursos más importantes, si no el más importante entre los numerosos recursos con que el Faraón contaba para mantenerse en vida en el reino de Ra, era el árbol de la vida, que estaba en la isla misteriosa en medio del campo de las Ofrendas; el Faraón iba a buscarlo acompañado de la estrella matutina» (494). Entre otras cosas, esta estrella de la mañana es también al mismo tiempo un halcón verde. Y así vemos en qué se ha transformado, bajo el régimen agrario, el coco que deja caer perennemente sus frutos: esta palma se hipostasía en el árbol de la vida que crece en el reino de los muertos. Quien consigue este árbol consigue la inmortalidad. Las antiguas representaciones según las cuales la estancia en el otro reino confiere la virtud mágica y quien consigue regresar se convierte en un mago y un hechicero, no han muerto. «El cristal mágico» que hemos encontrado en América no es olvidado. Pero la «montaña de cristal» o la «lluvia de cristal» adoptan aquí la forma del «cielo de cristal», privado ya de sus funciones mágicas. «Ptah ha cubierto su cielo de cris-

---

(493) Turaev, *Literatura egipcia*, p. 38.

(494) Breasted, *Develop. of Relig. a. Thought in Anc. Egypt.*, p. 133.

tal» *(Libro de los Muertos*, XIV). Por primera vez en la historia del mundo pasa la función mágica a otro objeto, lleno de misterio y de fuerza, al libro. Egipto fue el primero en crear el «libro encantado», que también en el cuento está en manos de la princesa o de su padre. Estas representaciones predominan tanto en la religión oficial de la corte y de los sacerdotes como entre el pueblo, que narra historias maravillosas sobre la manera de trae reste libro del reino de los muertos. Reitzenstein dice: «Echemos otra mirada a la isla de los muertos, custodiada por una enorme serpiente. No nos resulta esencial que la fantasía la sitúe en el valle del río, por ejemplo, en el delta, o en el monte... o en el mar Rojo; poco importa que la isla sea una sola o que haya muchas, como en la subdivisión del *Libro de los Muertos*. Lo que importa es la asignación de la forma fabulística precisamente a estas representaciones que se repiten en una serie de novelas cortas, proféticas y mágicas. En su base se encuentra la representación estrictamente egipcia según la cual quien desee conseguir la ciencia suprema, y con ella además el poder supremo, debe convertirse en un dios, y lo hace gracias a una peregrinación por el mundo de los difuntos o a través del cielo». Esta representación, «estrictamente egipcia», ya nos es conocida por los materiales australianos y americanos, y se encuentra también en la base del cuento maravilloso. Las «novelas cortas» a que se refiere el autor son la historia de las peripecias de Satna-Chamoens con las momias, y el relato de su naufragio (495).

Es preciso hablar también de la importancia que tiene el oro en el culto funerario egipcio. Así, por ejemplo, en los textos propiciatorios se menciona una «casa de oro». Budge explica que se trata de los «sarcófagos o, quizá, del local anterior de la cripta, o también quizá del lugar situado delante de la cripta». Las «salas de la casa de oro» serían, al parecer, el local principal de la cripta. Así pues, la cripta era imaginada de oro (496).

---

(495) Maspéro, *Les contes populaires de l'Egypte Ancienne*, 3.ª edición, París, s. d., pp. 100-129, 84-92.

(496) Budge, *The Book of Opening the Mouth*, pp. 9-27.

También tenemos en Asiria la misma múltiple estratificación, Nos detendremos únicamente en los materiales importantes para la comprensión del cuento maravilloso. El elemento nuevo introducido por Babilonia es la representación de la ciudad y, más aún, de la ciudad-fortaleza. «Aun habiendo conservado las antiguas y primitivas representaciones del mundo de ultratumba, los asirios, que habían alcanzado un alto grado de civilización, transfirieron algunos de sus caracteres al mundo de ultratumba: lo imaginaban en forma de una gran ciudad, con un inmenso palacio en el que vive la diosa Allatu, señora del reino de los muertos. Siete muros rodean esta vasta prisión en la que se encuentran los muertos privados de la luz» (497). La representación babilónica del jardín resulta más antigua. Tras un peregrinaje de veinticuatro horas, Gilgamesh llega al mar donde la doncella divina está sentada en el trono marino, junto a un maravilloso jardín con árboles divinos, uno de los cuales suscita especialmente el entusiasmo de Gilgamesh, quien se apresura a acercarse. «Sus frutos son las piedras Samtu, su copa produce cristales, tiene frutos bellísimos de contemplar» (498). Aquí, los cristales, que ya conocemos, crecen en los árboles, pero tampoco han sido olvidadas las más antiguas representaciones telúricas, las cuales, empero, no se han conservado con la multiformidad que en Egipto. Hemos notado ya que los habitantes del reino de los muertos se hallan revestidos de plumas, como los pájaros.

11. *La antigüedad clásica.*

Hasta ahora hemos estudiado nuestros materiales en casos simples, comenzando por los aparecidos antes para terminar con los posteriores. Estudiaremos también un ejemplo de representaciones complejas y complicadas, sin dividirlas en sus partes constitutivas, y a tal fin vamos a escoger la antigüedad clásica. Veremos que los elementos simples de estas representaciones

(497) Charuzin, en "Etnografía", IV, p. 233.
(498) A. Jeremias, *Holle und Paradies bei den Babyloniern*, p. 36.

se encuentran también en el cuento maravilloso, y éste será un argumento más en favor de la historicidad de las representaciones fabulísticas. No sólo es histórico cada elemento tomado en sí mismo, sino que también lo son el contraste de sus tonos, su incompatibilidad lógica y su contradicción.

La multiformidad de las representaciones griegas roza el caos; hasta ahora no han sido objeto de un serio estudio con base histórica. Este caos ha alimentado en muchas ocasiones la ironía de las mentes escépticas de la antigüedad, y basta con recordar al respecto *Las ranas*, de Aristófanes, en la que se representa un mundo del más allá absolutamente imposible, con el barquero Caronte; los que atraviesan la laguna van remando rítmicamente, siguiente el croar de las ranas. Radermacher ha intentado excluir de la comedia la topografía exacta de este mundo y todo su absurdo (499). En las representaciones griegas, el floklorista encuentra pocas cosas que le resulten nuevas: están los montes, o sea, el Olimpo; está el reino subterráneo, el Hades; las islas de los espíritus dichosos y el reino subacuático de Poseidón, y el jardín de las Hespérides con las manzanas de oro. Basándose en Gruppe, Radermacher cree que el color dorado de las manzanas prueba que el jardín de las Hespérides se encontraba en una época anterior bajo tierra; personalmente, se inclina a creer que en este caso el oro es señal de una riqueza fabulosa (500). A la luz de nuestros materiales comparados, ambas explicaciones resultan equivocadas. Debemos considerar como confirmada otra opinión, la de Dieterich: «El jardín se piensa siempre en conexión con el sol y con el dios del sol; se encontraba en el punto en que surge el sol, o, según representaciones más extendidas, en el punto en que se pone, es decir, en el extremo Occidente» (501).

Esta particularidad es ya por sí misma un principio de decadencia, de disgregación, y esta disgregación crea un terreno favorable al nacimiento del cuento maravilloso. Todo el mito de

---

(499) Radermacher, *Das Jenseits im Mythus der Hellenen*, pp. 3 y ss.
(500) *Ibíd.*, p. 44.
(501) Dieterich, *Nekya*, p. 21.

Hércules, que consigue las manzanas de las Hespérides, se encuentra muy próximo al cuento de las manzanas que rejuvenecen; más aún, el cuento incluso resulta ser más arcaico, al haber conservado el efecto mágico de las manzanas, en tanto que en el mito de Hércules son una especie de «rareza». No se puede dejar de observar la belleza y la viva fascinación de algunas representaciones griegas. Los griegos fueron quizá los primeros en introducir en el otro mundo la música, y no la música mágica de las flautas y los tambores, sino la música humana corriente, y esta innovación se difunde luego por toda Europa, desde *La florecilla de Alen'ka* hasta los ángeles músicos que tocan la viola y la trompeta a los pies de María. La isla de los muertos está llena de sonidos, dice Dieterich (502). En aquella ciudad «la mayor parte de sus habitantes toca la cítara... También en la isla de los espíritus dichosos de Luciano se oyen sonar instrumentos de cuerda, flautas, se oyen cánticos e incluso las hojas de los árboles, movidas por el viento, susurran himnos... Las Hespérides, que guardan el jardín, son llamadas desde tiempos inmemoriales ojos-brillantes, cantantes». Nos acordamos del «árbol cantante» de nuestros cuentos (Af. 166).

De todo el conjunto de las representaciones griegas vamos a destacar únicamente un detalle: el color dorado. A este respecto recordamos en primer lugar el palacio de Helios: se le describe surgiendo sobre columnas bellísimas, resplandecientes de oro y de piedras preciosas. Sus cimas están revestidas de marfil, las puertas brillan por la plata. Es interesante que el palacio se alce sobre columnas iguales que en el cuento ruso. Evidentemente, se trata de las columnas que sostienen la bóveda celestial: recordemos que Hércules sostiene sobre sus hombros la esfera celeste. Toda la estirpe de Helios, según lo que observa Dieterich, «se reconoce fácilmente por el brillo de sus ojos que irradia del rostro como un rayo de sol». Naturalmente, ésta es ya una racionalización posterior. Este color dorado es inherente a los dioses, a los muertos y a los iniciados.

(502) Dieterich, *Nekya*, p. 36.

Como prueba de su iniciación y de su divinidad, Pitágoras afirmaba tener las extremidades de oro y enseñaba también en caso necesario un muslo de oro (503). Sobre esto, nos acordamos de nuestro héroe «con las piernas de oro hasta la rodilla, con los brazos de plata hasta el codo» (Af. 159). El rostro de oro, la corona de oro, el nimbo, la aureola, todo esto tiene aquí su origen. Y esto explica también por qué se usaba el oro en el culto en sufragio de los difuntos no sólo en Grecia, sino también en otros países. Así, por ejemplo, los daosista afirman que quien traga oro o perlas no sólo prolonga su vida, sino que además garantiza la existencia de su cuerpo después de la muerte, protegiéndolo de la descomposición. Sternberg observa que los chinos ponen oro en la boca a sus difuntos (504). Volviendo a la antigüedad clásica, recordemos que los emperadores romanos se espolvoreaban el rostro con oro (505); y así se explican también las máscaras de oro funerarias de Micenas. El hecho de que en China se ponga el oro en la boca de todos los muertos, en tanto que en Roma se espolvorean el rostro con polvo de oro los emperadores únicamente, indica la evolución que se ha verificado en tales representaciones. Ya en Grecia encontramos representaciones del mundo de los justos y de los deshonestos. El oro es patrimonio exclusivo de los justos. Así, en el *Apocalipsis*, el lugar de los muertos es descrito minuciosamente como una ciudad áurea (506).

Todo esto explica suficientemente de dónde proviene el motivo del deseo de poseer objetos raros de oro. Son objetos que han perdido su función mágica de objetos provenientes del otro mundo y que aseguran la longevidad y la inmortalidad. Las manzanas, en cambio, han conservado tal función, en tanto que las distintas «ánades con el copete de oro» la han perdido.

---

(503) *Ibíd.*, p. 38.
(504) *Evolución de las creencias religiosas*, p. 383.
(505) Dieterich, *Nekya*, p. 41.
(506) Holland, *Zur Typik der Himmelfahrt*, *ARW*, XXXII, 1925, página 217.

Vemos, por tanto, que el cuento maravilloso ha conservado los distintos estratos, los distintos sedimentos de las representaciones del reino lejano: también encontramos en él los elementos más antiguos referidos a la caza, a la agricultura primitiva y a la más avanzada, así como las formas correspondientes del régimen social y de las costumbres.

Capítulo noveno

LA ESPOSA

I. El sello de la princesa

1. *Los dos tipos de princesa.*

Quienes se imagina a la princesa del cuento sólo como «una doncella bellísima», una «belleza inestimable», que «no se puede decir en el cuento ni describir con la pluma» se engañan. Por un lado es, ciertamente, una novia fiel que espera a su prometido y rechaza a todos los que pretenden su mano en ausencia del novio. Pero, por otro lado, es un ser insidioso, vengativo y malvado, siempre dispuesto a matar, a ahogar, a estropear, a robar a su novio, y la tarea esencial del héroe que ha conseguido, o casi, apoderarse de ella consiste en domarla. Lo cual lo hace de un modo sencillísimo: la golpea con tres tipos de varas hasta dejarla más muerta que viva, después de lo cual llega la felicidad.

En ocasiones se presenta a la princesa como una heroína, una guerrera, maestra en el arte de tirar flechas, en la carrera, en montar a caballo, y la hostilidad hacia su novio puede adoptar la forma de una competición explícita con el héroe.

Los dos aspectos de la princesa están determinados no tanto por sus cualidades personales como por el desarrollo de la acción. El héroe la libra de la serpiente, es su salvador: éste es el tipo de novia dócil. La otra es tomada con violencia, es raptada contra su voluntad por un pillastre que ha llevado a

cabo las empresas o resuelto los enigmas, sin dejarse amedrentar por el hecho de que las cabezas de sus infortunados predecesores están clavadas en unas varas en torno al palacio de la princesa.

Este hecho determina a veces no sólo las relaciones con el novio, sino también con el padre; la princesa no puede ser estudiada separándola de su padre; el momento de las bodas no puede estudiarse prescindiendo del momento de la subida al trono del héroe.

La princesa, su padre y el novio pueden formar distintos «triángulos de fuerzas». La princesa conquistada o conseguida con violencia actúa contra el héroe de acuerdo con su padre e intenta matarle.

Pero puede darse otra combinación: la princesa actúa contra su padre junto con el héroe y en ocasiones es ella misma quien mata al viejo rey.

Como mujer, no se la describe nunca con exactitud: en esto difiere el cuento ruso de, por ejemplo, *Las Mil y una Noches*, en las que se ha elaborado un determinado canon, aunque primitivo, de la belleza femenina. La única característica física que mencionan los cuentos rusos es la de los cabellos de oro, y ya hemos hablado de ello. Vemos, pues, que la princesa debe de ser estudiada no en base a su apariencia externa, sino a sus acciones. Sus cualidades se revelan poco a poco por su modo de obrar.

2. *El héroe marcado.*

Al estudiar la lucha contra la serpiente, hemos dejado a un lado el papel de la princesa durante el combate; ahora deberemos colmar esa laguna. Antes del duelo, el héroe se duerme y la princesa no consigue despertarle. «¡Le sacudió una y otra vez y no se despertaba! Se echó a llorar y una lágrima ardiente le cayó en la mejilla» (Af. 92). Así pues, le despiertan las lágrimas. En este y en otros casos semejantes, el papel de las lágrimas se

reduce a despertar al héroe. Pero a menudo las cosas se desarrollan de modo distinto. «La serpiente ya se ha arrastrado hasta su lado, está por coger al prícipe Iván y él sigue durmiendo. La princesa Marfa tenía una navajita, y dio un pequeño tajo en la mejilla del príncipe Iván; entonces él se despertó, se puso en pie, y luchó con la serpiente». En este caso la herida causada al héroe tiene otro significado: más tarde la cicatriz servirá para reconocer al héroe. «Aquí está, papá, quien me ha salvado de las serpientes. No sabía quién era, pero ahora le he reconocido por la cicatriz de la mejilla» (Af. 68). Así pues, se le imprime al héroe cierta señal, una marca, y, además, una marca sangrienta, y el héroe es reconocido por su cicatriz. También la herida recibida durante el combate tiene el mismo significado: representa una marca sangrienta. La princesa venda la herida con un pañuelo. El héroe es reconocido por la herida y por el pañuelo.

Esta marca del héroe no tiene lugar únicamente durante el duelo. Lo que importa aquí no es el ambiente, sino el hecho de que la marca es impresa poco antes de la boda.

Un caso semejante lo tenemos en el cuento *Sivko-Burko*. Aquí no hay ningún combate, pero a pesar de ello se expresa aún con más claridad la imposición de la marca al héroe. A caballo de *Sivko-Burko* llega volando el héroe a la ventana de la princesa y la besa. «Dirigió su vuelo hacia el palacio del rey, rompió los doce vidrios y besó a la princesa Belleza Inestimable, y ella le imprimió una marca suya en mitad de la frente» (Af. 106, b), o: «ella le golpeó en la frente con su anillo de oro» (Af. 106, a); «y ella le golpeó en la frente con el dedo. Se encendió una luz en la frente» (Sev. 8). Esta marca se encuentra no sólo en los relatos del tipo de *Sivko-Burko*, sino también en otros. Así, por ejemplo, el novio destinado a la princesa es un muchacho tímido. «Ella le imprimió en la frente su anillo de oro, le hizo la corte y se casó con él» (Af. 114, a). En ocasiones, este motivo experimenta una extraña deformación que, no obstante, prueba cuan firmemente ha arraigado en la conciencia popular, hasta el punto de que se le utiliza donde no viene

a cuento. Por ejemplo, el cuento empieza narrando cuan desafortunado es el héroe en su comercio, cómo no le sale bien ningún negocio. Se entera el rey y se apiada de él: «le declaró pobre y ordenó que le marcasen un sello en la frente para que nadie pudiese exigirle tributos o tasas» (Af. 122, d).

Aparte de los distintos modos de imprimir una marca en la piel, hay otro medio para marcar al héroe: él, por ejemplo, en forma de ciervo, apoya su cabeza en las rodillas de la princesa, la cual «cogió unas tijeras y cortó un mechón de cabellos de la cabeza del ciervo» (Af. 145). Otra forma de marca consiste en cortar un mechón de pelo. Normalmente, la función de la marca es señal de una solidaridad entre la princesa y el héroe. Pero del mismo medio se sirve igualmente la princesa malvada para matar al héroe. El, por ejemplo, ha resuelto los enigmas. «Y he aquí que, por la noche, cuando todos dormían ya profundamente, ella fue adonde estaban con su libro encantado, dio una ojeada al libro y reconoció de inmediato al culpable; agarró las tijeras y le rapó las sienes. Por esta señal le reconoceré mañana y le haré ajusticiar» (Af. 133).

Los ejemplos citados bastan para darnos una idea de la función de la princesa en el cuento maravilloso ruso. El cuento ruso proporciona una descripción bastante completa, rica y variada de este motivo, pero, con todo, no contiene determinados detalles que pueden iluminar la historia. La marcha aparece relacionada siempre con el subsiguiente reconocimiento del héroe que se ocultaba; se ha transformado, pues, en un recurso puramente poético. En los materiales pertenecientes a otros pueblos, esta conexión no resulta obligatoria, y, además, contienen algunos detalles que para nosotros son importantes. Por ejemplo, en un mito de los lapones, la doncella responde de la siguiente manera al hijo del sol que le ha pedido su mano: «Mezclemos nuestra sangre, unamos nuestros corazones para el dolor y la alegría...» (Charuzin, *Los Lapones*, p. 347). Así pues, antes de la boda se mezcla la sangre; no se dice, empero, que se beba. La narración continúa diciendo que el padre de la mu-

chacha corta los dedos meñiques de los dos jóvenes y mezcla su sangre.

¿Se puede comparar el cuento maravilloso ruso con este mito? Si la comparación resulta exacta, aquí se reflejaría un mismo fenómeno, lo cual significaría que, después de haber conservado el acto de la marca en sí, el cuento ha variado su sentido, transformándola en señal de reconocimiento; y el carácter sangriento de la marca habría asumido la forma de herida durante el duelo, al tiempo que desaparecía por completo el acto de la mezcla de sangre.

Los mitos de los lapones han conservado mejor que cualesquiera otros las formas y el sentido de este rito. La sangre extraída, las marcas y las cicatrices son signo de admisión a la asociación del clan, a la unión del clan. Por eso las encontramos ya en el rito de la iniciación, en el rito de la admisión de un nuevo miembro de la alianza. Pero se hallan muy difundidas también fuera de este rito. Y ésta no es su única forma. Entre los australianos, los hombres ancianos y jóvenes beben la sangre, así como los niños, cuando son parientes, para consolidar este parentesco, y lo mismo se hace cuando dos tribus concluyen una paz (507). «Para el hombre primitivo, la identidad de sangre era el único signo de parentesco», dice Lippert (508). Así pues, toda mezcla artificial de la sangre debía crear parentesco. Hartland, Veselovskiy en su *Poética* y en un estudio especial, Charuzin, Sternberg y otros autores dan una larga lista de pueblos en los que se mezclaba y bebía la sangre durante la ceremonia de admisión a la alianza familiar o con el fin de reforzarla. Schweinfurth ha constado este hecho entre los ñam-ñam; Wellhausen entre los árabes, que acompañan siempre la ceremonia con un convite. Achelis entre los lidios (509). El punto del cuerpo del que se extrae la sangre no tiene importancia,

---

(507) Spencer y Gillen, *Native Tribes*, p. 461.

(508) Ju. Lippert, *Historia de la cultura*, S. Petersb., 1902, pp. 187-213.

(509) Schweinfurth, *In Herzen von Afrika*, 3.ª ed., Leipzig, 1918, página 274; J. Wellhausen, *Reste arabischen Heidentums*, 2.ª ed., 1927, página 274; Achelis, *Relig. der Naturvölker*, p. 95.

pero naturalmente, en los pueblos que llevan vestidos se trata de las partes descubiertas, frente, mejillas, manos, como vemos también en el cuento. «La sangre de quien entra a formar parte de la confraternidad del clan —escribe Charuzin— debe de ser mezclada con la sangre de un hijo de la estirpe». Estas costumbres «tienen un significado que es al mismo tiempo jurídico y religioso; constituyen un sistema para la admisión juríridica de un alógeno en el grupo familiar y hacen tamién de símbolo sagrado de unión» (510).

Al casarse, la mujer pasa a formar parte de la estirpe del marido o, viceversa, el marido entra en la estirpe de su esposa. En el cuento tenemos siempre este último caso, que es un reflejo de las relaciones matriarcales. Veselovskiy ha sido quizá el único en advertir esta «transferencia de la comunidad de sangre a las relaciones conyugales» (511). Al analizar los materiales recogidos por Hartland, escribe: «Entre algunos aborígenes de Bengala, el esposo marca a su mujer con un lápiz rojo. Entre los birgones, el rito nupcial consiste en hacer salir sangre del dedo meñique de los esposos, que se untan recíprocamente con ella. Entre los kevates y los radyputes, esta sangre es mezclada con la comida de los esposos. Entr los wuka (Nueva Guinea), al principio de la ceremonia se escapan los esposos, son perseguidos apresados. Luego viene la discusión sobre el precio de la esposa. Cuando se ha fijado, marido y mujer, se cortan recíprocamente la frente, hasta que sale sangre. Los restantes miembros de las dos familias hacen lo mismo y este acto consolida su alianza». A continuación, el autor cita algunos cuentos (annamitas, noruegos, fineses).

La difusión de esta costumbre y la variedad de sus formas hacen imposible tryazar brevemente un cuadro completo de su evolución, pero no resulta necesario para lo que pretendemos, ya que el nexo con el cuento resulta evidente. Un cuento maravilloso de los chiukchos ha conservado incluso el acto de untar-

(510) "Etnografía", IV, p. 350.
(511) *La poética de los temas*, p. 121.

se de sangre. Antes de las bodas «el joven ordenó en primer lugar que se sacrificasen renos para dar de comer a los huéspedes, y matar uno para untarse con su sangre». Una de las muchachas grita: «¡Daros prisa en untaros, se está enfriando la sangre!» (Ziv. St. 501-502). En la obra de Samter se pueden encontrar muchos materiales sobre este tema (512). A este respeccto, recordamos también *Tristán e Isolda*. Para O. M. Fredenberg, la copa de Isolda es «la bebida ritual de la fecundación» (513). Según Kasanskiy, se reduce «a una bebida de significado puramente mágico». Para nosotros, el vino es el sucedáneo de la sangre: Tristán e Isolda celebran un rito nupcial. El carácter amatorio de la bebida es una transposición medieval influida por la preparación de filtros que en aquellos tiempos se hacía. Tristán e Isolda dicen veladamente lo qué dicen los amantes en el mito de los lapones: «Mezclemos nuestra sangre, unamos nuestros corazones» (514).

Pero el tema no está aún agotado por completo. En el cuento maravilloso la princesa marca a su esposo también mediante el corte de pelo.

Como uso nupcial, este hecho, no ha sido observado muy frecuentemente. «La alianza fraterna —dice Charuzin—, se concluye no sólo mezclando la sangre, sino también intercambiando algo que sea inseparable de la persona, como por ejemplo el pelo, partes del vestuario, etc.» (515). Entre otras cosas, también en el cuento maravilloso corta la princesa no sólo los cabellos, sino además un trozo del caftán del esposo (Sm. 85, etc.).

Como signo de admisión el clan, este uso parece, en cambio, frecuentemente. Entre los australianos, cuando el joven regresa después de la circuncisión al campamento donde le esperan las mujeres, le cortan algunos mechones de pelo (516). La costumbre de cortar el pelo puede decirse que es un fenómeno

---

(512) Geburt, *Hochzeit und Tod*, Leipzig, 1911.
(513) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 96.
(514) Kagarov, *Rec. MAE*, VIII, p. 182.
(515) "Etnografía", IV, p. 351.
(516) Spencer y Gillen, *Native Tribes*, p. 258.

internacional y que dura hasta hoy mismo, y cuyo fundamento originario, cuyo sentido original, son en gran parte evidentes. En el bautismo, la consagración al sacerdocio y cuando se expresan los votos monacales, se corta un mechón de cabellos. En todos estos casos, el hombre pasa a formar parte de una nueva comunidad; en todos estos casos tenemos además una especie de «iniciación», y la vinculación de esta costumbre con la iniciación resulta indudable. Nos encontramos aquí frente a un caso concreto de esta manipulaciones con el pelo, de las que ya hemos hablado (cep. IV, 15). Y si en algunas confesiones no se tonsura a los sacerdotes, también aquí podemos descubrir una conexión con el crecimiento de los cabellos que confiere una fuerza especial (ver también: Veselovskiy, *Poética de los temas*, p. 125).

Como ya sabemos, la iniciación era tenida por una muerte temporal. Se comprende, pues, que, cuando alguien moría se practicasen de distintas formas el corte de un mechón de pelo o la sangría. A la muerte de un joven siux, sus padres le cortan un mechón de cabellos de la frente (517). Esto debe significar su comunión con la asamblea de los difuntos, la entrada en su familia. Tánatos, rey del infierno y de la muerte, según una representación de los antiguos griegos, corta un mechón de cabellos a los recién llegados. Más tarde, cuando los hombres ya no comprenden el sentido ni el significado de estos actos, el corte de los cabellos es transferido del difunto a los parientes vivos, y nace la costumbre, tan difundida, de cortarse el pelo en señal de duelo. Esta explicación nuestra de la costumbre nos permite disentir de la teoría de Jevons y Robertson Smith, según la cual el corte de los cabellos constituye la ofrenda al difunto de un don precioso y es un sacrificio que se le ofrece (518). En el cuento maravilloso es la señal del paso y de la admisión en el clan de la esposa. Precisamente por esto es la

---

(517) Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 285.

(518) Sternberg, *El luto (Relig. Primitiva)*, pp. 204-207; F. B. Jevons, *Comparative Religion*, Cambridge, 1913, y W. Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, 2.ª ed., Londres, 1888.

mujer, y nadie más, quien imprime la marca. Veremos dentro de poco por qué no puede llevar a cabo este acto el padre de la esposa.

II. Las mujeres difíciles

A). EL AMBIENTE

3. *Las empresas difíciles.*

Pasemos ahora a otra función de la princesa. Antes de unirse en matrimonio, pone a prueba al novio, confiándole diversas tareas difíciles. El motivo de las «empresas difíciles» es uno de los más difundidos en el cuento maravilloso. Pero es preciso decir que en la literatura científica no se sabe aún, con absoluta claridad, en qué consiste esta «empresa difícil». Si la maga da a la doncella el encargo de recoger del suelo las semillas de amapola, también esto puede decirse que es una empresa difícil. Así pues, para evitar confusiones en la terminología hay que precisar que por «empresas difíciles» se entenderán aquí únicamente las que tienen relación con la petición de matrimonio, y no con la entrega de un medio encantado. Hay casos en los que las empresas difíciles son asignadas aún no existiendo un nexo inmediato con la petición de matrimonio, pero este nexo puede constatarse con facilidad mediante comparaciones. Aquí estudiaremos sólo estos casos.

Las «empresas difíciles» se presentan de modos muy variados. Mediante la comparación de los materiales intentaremos poner un poco de claridad en el asunto.

Estudiando estas empresas examinaremos dos problemas. Primero: en qué circunstancias y por qué se asignan las empresas difíciles. Segundo: cuál es el contenido de estas empresas, en qué consisten. Estos dos aspectos no concuerdan siempre entre sí; la misma empresa puede ser impuesta en circunstancias distintas y viceversa. Por último, nos plantearemos el pro-

blema de los fundamentos históricos de la empresas difíciles, considerando en conjunto.

Así pues, ¿en qué circunstancias se asignan las empresas difíciles?

4. *El bando.*

A veces, la empresa puede ser impuesta desde el principio de la narración. El cuento empieza diciendo que un rey desea casar a su hija y publica un bando en el que hace saber en qué condiciones concedería la mano de la princesa. En tales casos, la petición de matrimonio es originada por la empresa: tenemos en primer lugar la empresa y luego la petición de matrimonio, que consiste en el intento de llevar a cabo la empresa. Un caso típico es el de *Sivko - Burko.* «Un buen día», «en aquellos tiempos», el rey difunde «un papel», en el que hace saber que entregará a su hija a quien la bese, volando sobre un caballo, mientras la princesa esté en el balcón o en la torre (Af. 105). Esta es la empresa más conocida, pero en absoluto la única asignada en tal circunstancia. Por ejemplo: «Oyeron decir que había llegado un papel del rey: a quien construyese una nave que pudiera volar, le entregaría a la princesa como mujer» (Af. 83). Se pueden registrar varios de estos casos, con empresas de distintos tipos. No se dice nunca lo que induce al rey a asignar esta tarea. En otras palabras, las empresas no están motivadas. Poco clara resulta también, por el momento, otra circunstancia: las empresas son tan arduas que su cumplimiento debe parecer imposible. El héroe las lleva a cabo porque tiene un ayudante encantado. Por ahora no podemos comprender si estas empresas pretenden incitar o desanimar a los aspirante, o si deben servir para encontrar al único esposo digno.

Por el momento nos limitamos a registrar el hecho de la asignación de las empresas desde el principio de la narración así como la petición de matrimonio originada por las propias empresas, y vamos a pasar a ver qué panorama presentan las otras formas de asignación de empresas.

5. *Empresas como respuesta a la petición de matrimonio.*

El caso anterior se caracteriza porque la empresa precede a la petición de matrimonio, la provoca. Pero el cuento presenta también el caso opuesto: el héroe solicita la mano de la princesa, pero se le impone el resolver primero los enigmas de la esposa. Como vimos, el primer caso no contiene ninguna motivación; en el segundo, en cambio, existe la motivación. «Hay que poner, ante todo, a prueba las fuerzas del cortejador» (Af. 116 c). «Si el hijo de la anciana hace todo esto, se le puede dar como mujer a la princesa; significará que es verdaderamente listo; y si no lo hace, por la falta cometida se les cortará la cabeza a él y a la vieja» (Af. (112).

La empresa es solicitada como una prueba para el cortejador. Por «fuerza» no se entiende la física, sino una fuerza de otro tipo. De qué fuerza se trata, es algo que se deduce por todo el desarrollo anterior de la acción, se deduce y queda claro por el análisis de la empresa: se pone a prueba la fuerza que, convencionalmente, llamaremos mágica y que se encarna en el ayudante.

Pero estas empresas resultan interesantes también bajo otro aspecto: contienen el momento de la amenaza; «Si no lo hace, se le cortará la cabeza por su falta». Esta amenaza descubre otra motivación. De las empresas y de las amenazas se transparenta no sólo el deseo de encontrar el mejor esposo a la princesa, sino también la esperanza secreta e inconfesada de no hallar a tal esposo. Las palabras «Por mí, estoy de acuerdo, pero antes debes llevar a cabo tres empresas» (Af. 133), están llenas de insidia: el cortejador es enviado a la muerte. A este respecto nos acordamos de cómo también la hermana, deseando desembarazarse de su hermano para complacer a su amante, le envía a buscar leche de loba. En tal caso, la solicitación de las empresas es un acto de hostilidad hacia el cortejador. En ocasiones, esta hostilidad se expresa con absoluta claridad; se manifiesta cuando se ha llevado a cabo una empresa y entonces se exigen otras, cada vez más peligrosas.

En consecuencia, podemos destacar una segunda categoría de empresas, las que se exigen como respuesta a la petición de matrimonio. Estas demuestran que las empresas se asignan para poner a prueba al cortejador y, al mismo tiempo, contienen además un elemento de hostilidad hacia él y pretenden intimidarle.

6. *Empresas impuestas por la princesa huida y encontrada.*

El carácter de hostilidad, apenas esbozado en el caso anterior, se manifiesta claramente en las situaciones caracterizadas del modo siguiente: la princesa huye del novio o del marido, utilizando la alfombra voladora o recuperando sus alas gracias a un engaño. El marido la busca y la encuentra, pero ella no se da por vencida y le impone determinadas empresas. Así, por ejemplo, pide al héroe que se esconda. Al buscarle, ella da pruebas de gran pertinacia. Cuando el héroe, transformado en un alfiler, se esconde tras el espejo y ella no consigue encontrarle ni se lo dicen los libros mágicos, de rabia quema el libro y rompe el espejo. En esto se ve que la princesa no desea casarse con el héroe (Sm. 355). Pero también se ve algo más: las empresas tienen carácter de competición mágica. La princesa también es una maga, pero el héroe la supera. En el fondo, tampoco los casos en que el rey publica un bando o en que las empresas son asignadas como respuesta a una petición de matrimonio, se hallan libres de este carácter. Cuando, por ejemplo, la princesa construye el templo sobre doce columnas y doce armazones, o cuando se sienta en la montaña de vidrio, está dando pruebas de su poder mágico.

En todos estos casos se ve claramente que la princesa no desea casarse. En ocasiones se llega a decirlo abiertamente. Ella pide consejo a su abuelo, espíritu de las aguas: «El príncipe Iván me ha pedido en matrimonio; yo no quisiera casarme con él, pero nuestro ejército ha sido derrotado» (Af. 76). Siguen las empresas difíciles. Todos estos casos no aclaran aún por completo el problema, pero revelan la actitud hostil de la princesa hacia el cortejador y muestran que las empresas pueden tener

un carácter de competición. A la pregunta de por qué se muestra hostil la princesa con su cortejador, no obtenemos ninguna respuesta.

7. *Empresas impuestas por la princesa raptada por falsos héroes.*

De modo distinto se motivan las empresas en los casos en que la princesa ha sido arrebatada al héroe, por sus hermanos mayores, mientras el verdadero héroe, a quien ellos han arrojado a un precipicio, ha regresado de incógnito a su país y se esconde en casa de un zapatero o sastre. Antes de acceder al matrimonio, con el falso héroe, la princesa le exige cumplir distintas empresas.

A veces, el héroe vuelto a su patria se entera de todo por las habladurías de la gente: «Y estos príncipes han traído aquí a una hija de rey; el mayor quiere casarse con ella, pero le ha dicho que antes le busque el anillo de bodas, o quiere que se le haga uno» (Af. 93 a).

Aquí está claro que se impone la empresa para conseguir encontrar al verdadero novio, y en estos casos el elemento de hostilidad hacia el novio, en general, corresponde a la hostilidad hacia el falso novio. Al verdadero novio se le hace un servicio: se le ofrece la ocasión de mostrar lo qué sabe hacer.

En todos estos casos, la esposa y su padre, aparecen solidarios en su enemistad hacia el novio, auténtico o falso. El propio rey, es decir, el futuro suegro, impone la empresa, o la impone la princesa comprometida, no tiene importancia. En ocasiones parte la iniciativa del padre, en otras, de la princesa. Pero no siempre es así: se puede notar cierta diferencia: Hostil al héroe resulta únicamente el padre de la princesa, el futuro suegro, en tanto que la princesa ayuda al héroe, engañando a su padre.

8. *Las empresas del Espíritu acuático.*

Este caso resulta típico de los cuentos en que el héroe ha

sido vendido al Espíritu acuático; va a donde él, pero por el camino, antes de encontrarle, se hace novio de su hija. Apenas se halla el héroe frente a él, el Espíritu acuático le impone el cumplimiento de determinadas empresas que no motiva en absoluto o lo hace así: «Esto es para castigarte por lo que has tardado: Constrúyeme un granero en una noche» (Af. 125 d). A veces, el cumplimiento de la empresa se pone como condición para la puesta en libertad: «Reconoce a mi hija menor; si adivinas cuál es te dejaré ir a donde quieras, pero si no, peor para tí» (Af. 125 b).

Aquí el narrador no sabe lo qué impele al Espíritu acuático a imponer las empresas y se inventa un motivo. Empero, a estas empresas sigue siempre el matrimonio con la hija del espíritu y aquí encontramos sencillamente con el reflejo del canon fabulístico; petición de matrimonio+empresas+matrimonio. La petición de matrimonio ha desaparecido, las empresas difíciles deben de motivarse de alguna manera, el matrimonio tampoco se deriva de modo convincente de la ejecución de las empresas difíciles. En cambio, estos casos son interesantes porque el padre de la esposa, es manifiestamente hostil al héroe. Al matrimonio sigue la fuga y el intento del Espíritu acuático, de alcanzar y matar a los fugituvos. La princesa se alía con su esposo, en contra de su padre.

Se pueden indicar muchos casos en los que la imposición de las empresas difíciles no está vinculada directamente a la petición de matrimonio. Tal es el caso, por ejemplo, de los *Siete Simeones*. Aquí el rey «ordena a los Siete Simeones que demuestren qué artes saben ejercer» (Af. 84). Pero también en este caso sigue el matrimonio a la realización de las empresas. La vinculación causativa, entre las empresas y el matrimonio, se ha transformado en una conexión mecánica.

En el relato *La princesa-rana* (Af. 150), tras el matrimonio de sus hijos el rey declara, de repente: «Quiero que para mañana cada una de vuestras mujeres me prepare un pan blanco tierno» (Af. 150 c). Pero en la continuación del cuento aparece con claridad que, gracias a este hecho, la esposa-rana, es exal-

tada por encima de las demás, es decir que, la imposición de las empresas lleva, como en otros casos, a diferenciar al poseedor de los medios mágicos de los mortales corrientes.

9. *Empresas del maestro-brujo.*

Pero ahora que hemos aludido a las empresas no vinculadas directamente a la petición de matrimonio, no podemos dejar a un lado los cuentos sobre la *Ciencia lista* (Af. 140). También en éstos es vendido el héroe o cae en manos de un brujo que le enseña sus artes; pero el héroe es prisionero del brujo, su padre viene a buscarle y el brujo le asigna una serie de enigmas que él resuelve después de haberse puesto previamente de acuerdo con su hijo, igual que el príncipe Iván cumple las empresas que le ha asignado el Espíritu acuático, después de haberse concertado con la hija de éste. En estos casos, también coinciden a menudo, la empresas: se trata de reconocer al hijo o a la esposa entre doce iguales. «Bueno, viejo —dice el brujo—, yo he enseñado a tu hijo todos los trucos, pero si tú no consigues reconocerle, se quedará conmigo, por los siglos de los siglos» (Af. 140 a). Este cuento es afín al del héroe y el Espíritu acuático, tanto por el motivo de las empresas como porque aparece la fuga. Pero, como veremos, esta fuga tiene carácter de competición mágica con el brujo; no encontramos aquí ni el suegro hostil ni la princesa. Funcionalmente, al suegro hostil corresponde el mago hostil, el brujo.

Este caso está algo aislado de todos los demás. Antes hemos convenido la denominación de «empresas difíciles» únicamente para las vinculadas directa o indirectamente con la petición de matrimonio. Aquí no aparece tal petición: las empresas se le imponen no al héroe sino a su padre, y hasta ahora no figura en absoluto en la narración la mujer. A este respecto, el caso no entra en la categoría que estudiamos y lo podríamos dejar a un lado. Pero, por otra parte, también aquí sigue el matrimonio a la solución de los enigmas, y la esposa aparece *ex machina* o es la hija del brujo mismo; nos hallamos, pues, ante

la misma situación de los cuentos sobre el Espíritu acuático y su hija, de modo que no es posible excluir estos cuentos; además, resultan interesantes también las empresas, cuyo contenido analizaremos más tarde.

10. *El suegro hostil.*

Con esto hemos repasado las situaciones en que, en el cuento ruso, se imponen las empresas difíciles. Su caracterización comparada no nos da la clave de su comprensión: nos encontramos ante un panorama muy variado e, incluso, contradictorio: por un lado, el esposo es atraído y deseado, se desea que la novia consiga el mejor esposo; por otro, se tiene miedo de él, no se le quiere, se pretende eliminarle, se le amenaza de muerte, se manifiesta una hostilidad evidente o latente respecto a él. Para mayor claridad quisiéramos resaltar ahora, algunos de los caracteres de la hostilidad que muestra el suegro, hacia el futuro esposo, con independencia de la situación en que se impone la empresa. Esto nos ayudará luego a comprender las circunstancias de la subida al trono del héroe y resulta tanto más necesario, cuanto que la narración atenúa muy frecuentemente el conflicto entre suegro y yerno, porque no comprende las razones de una enemistad que no surge en absoluto de la acción y por este motivo la minimiza.

Uno de los modos de minimizar la enemistad es el siguiente: se atribuye, no al propio suegro, sino a envidiosos, a malas lenguas o a calumniadores. El héroe, por ejemplo, se convierte en un rico mercader y los demás mercaderes le envidian. «Se enojaron y refirieron al rey que él se había jactado de poder hacer en una sola noche, las alfombras para las salas del palacio real» (Sm. 310). A esto siguen las distintas empresas. Y para terminar: «El rey no tenía herederos y adoptó al hijo del mercader». Vemos cómo quien ha llevado a cabo las empresas difíciles ocupa el puesto del rey, lo cual sucede esta vez de modo pacífico.

Detrás de la princesa que asigna las empresas está, a veces, otro personaje, su amante, quien teme a sus rivales, los cortejadores e incita, pues, a la princesa a imponer al héroe empresas difíciles, convirtiéndose así en el iniciador de la enemistad hacia el novio. Pero a menudo el enemigo es el propio rey, y, como hemos dicho, se mantiene en una actitud hostil, aún después de la ejecución de las empresas e, incluso, después del matrimonio. A veces el cuento motiva esta actitud con el hecho de que el héroe es un soldado o un campesino y que no es un partido digno de la princesa. «El rey juzgó que no estaba bien casar a su hija con un simple campesino y se puso a pensar en la manera de quitarse de en medio a semejante yerno. Y he aquí lo que pensó: Le haré realizar varias empresas difíciles» (Af. 83). También Marko el Rico, asigna a su yerno, mal acogido, una empresa que debe de constituir su ruina. «Marko vivió con su yerno durante un mes, luego otro y un tercero más; un buen día le llamó y le dijo: Aquí hay una carta, ve con ella al reino lejano, a donde mi amigo el rey Serpiente y exígele un tributo durante doce años» (Af. 173). Por otra parte, también el yerno saca algunas veces la uñas. Cuando escucha el encargo que se le confía, dice: «¡Muy bien! Pero si también, después de esto, sigue el rey buscando excusas, conquistaré todo su reino y tomaré a la princesa a la fuerza» (Af. 83). En los casos en que el propio rey es un gran mago, se sirve de sus artes para aniquilar al héroe. Una de las empresas difíciles que aparecen más a menudo consiste en domar un caballo. «Ahora te confío una empresa difícil, un trabajo fatigoso: el propio rey Frente Sinbautizar, será tu cabalgadura, te llevará más arriba del bosque inmóvil, más abajo de la nube móvil, y esparcirá a todos los vientos tus huesos» (Af. 125 P).

11. *Empresas impuestas al anciano rey.*

También el futuro yerno manifiesta su hostilidad. Después de haber llevado a cabo todas las empresas, se vuelve contra

el rey. Cambian las tornas: en tanto que, el futuro rey, cumple siempre todo lo que se le impone, el viejo rey perece inevitablemente. Entre estas emprsas podemos citar la del baño en leche hirviendo, y la de pasar por un puente delgado como un cabello.

Este caso ocurre cuando el héroe, enviado a buscar un objeto milagroso regresa, en cambio, con la princesa, que el rey quería hacer suya, o cuando se le manda a buscar a la esposa del rey y ella se pone de acuerdo con su raptor-héroe, o bien cuando los hermanos mayores, después de haber arrojado a Iván, por un precipicio, llevan a la casa a tres princesas. Las princesas del reino de cobre y del de plata, se casan con los hermanos del héroe, pero la que le está destinada no se casa con ninguno. «Y entonces, se le ocurrió al anciano rey casarse con ella». Pregunta a la princesa del reino de oro: «¡Quieres casarte conmigo? —Me casaré contigo cuando me hagas un par de zapatos sin tomarme la medida del pie». El héroe, que ha regresado de incógnito, realiza esta empresa en lugar del anciano. Siguen las restantes empresas y, para acabar, la última: «Hierve esta leche y métete dentro» (Af. 71 c, 103 b). El rey, naturalmente, se abrasa y muere.

B). CONTENIDO DE LAS EMPRESAS

Después de haber analizado las circunstancias en que aparecen, vamos a analizar ahora las empresas en sí; sólo después podremos sacar algunas conclusiones.

Las empresas no se hallan siempre vinculadas a la situación en que se imponen, y debemos estudiarlas con independencia de tal situación.

Estas empresas son numerosísimas, pero se repiten a menudo y sus líneas fundamentales pueden ser definidas.

12. *Empresas de búsqueda.*

La inmensa mayoría de las empresas tiende a mandar al héroe al reino lejano. Debe probar que ha estado allí, que es

capaz de ir y volver, o morir. Se exige de él que consiga objetos o rarezas que sólo allá se pueden encontrar. Peculiar de estos objetos resulta siempre su color dorado. Pero ya sabemos que el color dorado de un objeto es señal de su pertenencia al reino del más allá. Por eso, cuando se exige al héroe, que capture al pájaro-de-fuego, un cerdo con las cerdas de oro, un ánade con el moño de oro. un ciervo o una cabra, con cuernos de oro, esto significa siempre que el héroe debe ir al reino del más allá. A veces se formula la empresa simplemente del siguiente modo: «Erase una vez un rey, el cual proclamó un bando para encontrar a alguien que fuese al reino lejano» (Sm. 12). A la misma finalidad apunta también la empresa de «conseguir el sol, la luna y las estrellas» (Sm. 249), «de conseguir las llaves del sol y de la luna» (Sm. 304) y otras más, relacionadas con el sol. A veces, incluso, habla el cuento claramente de una bajada al infierno: «Tráeme las llaves del infierno» (Sm. 353). Se le pide al héoe que permanezca durante siete años en el reino del plomo (Af. 151) y que consiga el agua que cura y da la vida (Af. 83). En los cuentos, no rusos, esta petición se expresa con claridad aún mayor: «Exigo de ti que, dentro de dos días, me traigas noticias de siete generaciones de mis difuntos» *(Cuentos de los belucos,* págs. 46, 32, 194).

Entre estas empresas merece especial atención la de conseguir una rama de oro. Esencialmente, no difiere en nada de las empresas consistentes en obtener las manzanas de oro, el ciervo, con los cuernos de oro, el pájaro-de-fuego, etc. «En cierto reino hay una encina de oro con las ramas de plata; quiero que arranques la encina y la traigas a mi reino (Chud. 85). En una versión del cuento sobre el «cerdo con cerdas de oro», se lee en la transcripción de Afanasiev: «Después de eso el bobo consiguió un cerdo, con cerdas de oro, con doce lechoncitos, y una rama del pino de oro, que crece en el reino lejano, en el estado del aire» (Af. 106 P).

A la «rama de oro», está dedicado, como se sabe, el grandioso estudio de Frazer. Quien arrancaba la rama de oro del

santuario de Diana en Nemes, podía convertirse en el sucesor del rey-sacerdote: aquí tenemos el mismo caso que en el cuento. Como veremos, la conquista de una rareza o en general, el cumplimiento de la empresa difícil están relacionados con la subida al trono del héroe y a menudo con la muerte del antiguo rey, como sucede también en Nemes. Pero el cuento demuestra que Frazer se equivoca al apuntar a la rama: no se trata de la rama, sino de su color dorado, y Frazer explica este color, con mucha ingenuidad, como el color amarillo del muérdago. Toda la investigación de Frazer se desarrolla oblicuamente, en una dirección equivocada. Recurrir al culto a los árboles y al bosque, para explicar esta costumbre, resulta falso; es como si nos pusiéramos a estudiar el cerdo o el pájaro, como animales rituales, para explicar la empresa de la captura del cerdo con las cerdas de oro o del pájaro-de-fuego. No se trata de esto; se trata, en cambio, del hecho de que el pretendiente al trono, debe someterse a un experimento que pruebe, si ha estado en el otro mundo. La conxión con el bosque no reside donde la busca Frazer.

La comparación de las empresas que hemos enumerado da una respuesta a la pregunta de qué es lo que en definitiva se quiere saber del héroe al imponerle el cumplimiento de las empresas difíciles. Las empresas que hasta ahora hemos analizado, nos permiten dar una contestación precisa: tras las empresas se oculta una prueba; se quiere saber del héroe si ha estado en el infierno, en el reino del sol, en el otro mundo. Sólo quien ha estado allí tiene derecho a la mano de la princesa.

Por ahora nos limitaremos a constatar el hecho. La catábasis como condición de heroificación ya ha sido analizada antes y no hay ninguna necesidad de repetir los materiales citados o de citar otro nuevos. El panorama de las empresas difíciles y sus raíces históricas se desvela poco a poco ante nuestros ojos.

No hemos analizado aún todas las empresas que forman parte de este grupo. Antes hemos separado de las demás, al

grupo de empresas, asignadas por la princesa arrebatada a su novio por sus hermanos mayores. Estos hermanos se afanan por obtener su mano, pero la princesa les mantiene a raya, imponiéndoles empresas difíciles. ¿Cuáles son estas empresas? Tienen un carácter específico: en tales casos, la princesa pide que se le consiga un objeto relativo a los esponsales: los zapatos, el traje de novia, el anillo nupcial, una carroza, etc. Pero un examen más atento muestra que estas empresas se distinguen de las ya analizadas, no por su esencia, sino únicamente, por su objeto u objetivo. «Ella ordena ante todo que se le busque el anillo nupcial o quiere que le hagan uno». (Af. 93 a). Así pues, también en este caso el héroe es enviado a algún lugar; a dónde se le envía, lo vemos por todo el desarrollo del cuento y, en ocasiones, lo encontramos también formulado con toda claridad: «Quiere que se le confeccionen vestidos nupciales, como los que tenía en el otro mundo, y sin que le tomen medidas» (Af. 73). «Me casaré con el hombre que me sepa hacer los mismos zapatos que llevaba en el reino del oro» (Sev. 41). «Necesito un traje igual que el que llevaba en la montaña de vidrio» (Z. P. 59). Aquí, el envío al otro mundo resulta explícito: no se trata, claro está, de los zapatos o de la carroza, sino de poner a prueba al héroe. Sus hermanos, que no han estado en el más allá, no pueden llevar a cabo la empresa. El héroe sí porque ha estado.

En tales casos, el héroe, no sale de viaje por segunda vez; normalmente, no va en búsqueda de los objetos pedidos (aunque algunas veces sí que lo hace), sino que los hace, los fabrica. Aquí aparece otro aspecto de las empresas difíciles. ¿Quién puede llevar a cabo la empresa? Por sí mismas, estas empresas son imposibles de realizar. El héroe las realiza sólo, porque tiene un ayudante. En esto vemos que las empresas deben probar no sólo si el héroe ha estado en el reino del más allá sino también si allá ha conseguido un ayudante; y, en efecto, podemos observar que muchas empresas tienden abiertamente a verificar si el héroe tiene un ayudante. Se ve, por ejemplo, además por ciertas formulaciones; «¿Quién le ayu-

da?», o «Seguramente los espíritus se lo harán al príncipe Iván». En el capítulo sobre los ayudantes hemos visto ya cuál es el oficio del caballo y cómo se lo procura el héroe. Muchas empresas pretenden descubrir si el héroe posee un caballo encantado y si sabe utilizarlo. De este grupo forma parte, por ejemplo, la empresa de amaestrar (Af. 116 c), o de domar un caballo (Af. 125 P), de amansar un potro (Af. 125), o de capturar setenta y siete mulas (Af. 103), y se puede incluir también la de besar a la princesa montado en el caballo volador (Af. 105). No es casualidad el que esta última empresa se formule de la manera siguiente: «Elena la Bella ordenó que le construyesen un templo sobre doce columnas y doce travesaños; ...allí esperará a su esposo, al audaz joven que, montado en un caballo volador la bese en los labios al primer intento» (Af. 105 b). Esta es una fórmula repetida, no casual, de la empresa: «A quien bese a mi hija, la princesa Bella Carita, volando en un caballo hasta el tercer piso, se la daré por esposa» (Af. 106 a). En estos casos el héroe demuestra poseer medios que no todos tienen: demuestra su equipamiento mágico. Del mismo grupo forma parte también la empresa «Ve a donde no sé, tráeme lo que no sé» (Af. 122). El país a donde se envía al héroe es el reino lejano y «lo que no sé» es un nombre convertido en tabú, que no se pronuncia abiertamente, sino metafóricamente. Esta metáfora resulta incomprensible para el héroe, hasta que no ha conseguido un ayudante.

13. *El palacio, el jardín, el puente.*

Muy a menudo topamos con un grupo formado por tres empresas combinadas de distintos modos: plantar un jardín, sembrar, hacer crecer y segar el grano en una noche, construir en una noche un palacio de oro y un puente hasta él. Estas empresas se combinan a veces, con la ya conocida de adiestrar o domar un caballo y también con otras.

Analicemos antes que nada el palacio. En ocasiones, no es

un palacio sino una iglesia (Sm. 35), que debe de ser construida y, a demás, de cera pura (Sev. 1), o es una casa (Sm. 34), o un granero (Af. 126), etc. Son todas deformaciones del palacio de oro y esta última forma es también la que aparece más a menudo. En ocasiones las tres empresas (palacio, puente, jardín), se resumen en una sola: «Haz de manera que mañana al amanecer en el mar a siete verstas surja el reino del oro, y que entre él y nuestro palacio haya una puente de oro, que el puente esté alfombrado de terciopelo, y que a ambos lados de él crezcan árboles maravillosos y que canten los pájaros con tonos distintos. Si no lo haces para mañana, daré orden de que te descuarticen» (Af. 71).

La empresa de construir un palacio en una noche es, por sí misma, incomprensible. Este motivo no puede ser entendido por sí mismo: pero el motivo del palacio de oro, puede comprenderse mediante el palacio de oro que se alza en el reino lejano. Se trata del mismo palacio. Ya lo hemo sanalizado en el capítulo anterior y hemos detectado en él los caracteres de la «gran casa», pero por el momento no se ve con claridad en qué consiste su conexión. Aquí probablemente haya ocurrido una transposición de sentido; para resolver este problema vamos a dirigirnos a los materiales referentes a la «gran casa», en el estadio de su existencia histórica. En un mito oceánico, la doncella es raptada por el espíritu, vive con él, da a luz un hijo y regresa a su hogar con el hijo; sus compañeros se burlan de él a causa de su origen, y le echan en cara el no tener padre. La muchacha manda a su hijo con el padre. (En todo esto resulta sencillo reconocer la permanencia de la muchacha en la casa del bosque donde tiene un hijo, así como su regreso al hogar). «El se puso a vivir en la casa del espíritu y cuando ya fue grandecito le dijo el espíritu: Ahora vamos a donde tu madre. Llegaron a un lugar donde hacía un calor terrible y el chico se negó a seguir adelante. El espíritu le cogió de la mano y se pusó a soplar. Continuaron andando y llegaron a un sitio donde hacía un gran frío y el chico se negó de nuevo a seguir. El espíritu se lo puso en las axilas y

le calentó. Finalmente llegaron a la morada de la madre del espíritu. Este dijo que había ido para entregar al muchacho la propiedad de una de las dos casas que allí se alzaban. La madre del espíritu dijo: Muy bien. La casa se alzaba sobre siete filas de piedras y estaba rodeada de siete vallas y tenía adornos de todas clases. Ahora vete a dormir a esa casa, dijo el espíritu. A medianoche iré a despertarte; entonces tendrás que decirme a donde quiere que lleve tu casa. Mientras dormía el muchacho, la casa se levantó a través de la tierra y salió a la superficie». A continuación, el muchacho se convierte en el jefe de la tribu. Apenas pone los pies en las gradas de la escalera, retumba el trueno (519).

Vamos a intentar el análisis de este ejemplo: una cosa está clara sin ninguna duda, la permanencia en la «gran casa»; allí el muchacho aprende a gobernar los elementos. Cuando es llevado por entre el calor y el frío no sólo permanece insensible, sino que se convierte en el señor de esos elementos. A decir verdad, esto no se expresa abiertamente, pero en cambio se dice que a su regreso el muchacho gobierna al trueno. Así, pues, antes de convertirse en el jefe de la tribu, el muchacho lleva consigo esta capacidad, y también lleva consigo toda la casa. En este muchacho podemos descubrir al ordenador del mundo. Es él quien da el trueno a los hombres y les da también la «casa», es decir, el ordenamiento social, como en otros textos lleva a los hombres las danzas y las pinturas y les enseña las costumbres sagradas. Podemos pensar que se trata de un mito que se narraba a los neoiniciados durante el rito para explicarles los actos a que eran sometidos.

De la posibilidad de tal interpretación, nos convencen los textos registrados en un lugar del mundo totalmente distinto, en la América septentrional. En uno de ellos el muchacho sube nueve veces al cielo y cada vez trae algo de allí: un pájaro, unas varas, animales, etc., lleva estas cosas a los hombres, las instaura en la tierra. A la décima vez desaparece y

(519) Frazer, *Belief in Immortality*, III, p. 193.

ya no vuelve más. Todos le lloran y su madre tiene un sueño: «Le pareció ver en sueños una casa magnífica, pero cuando se despertó advirtió que lo que había tomado por un sueño era la realidad. La casa estaba allí y su hijo Melia estaba sentado ante ella». La mujer despierta a su marido, miran la casa, corren a ella, pero a medida que se acercan, se aleja la casa «y al final se dieron cuenta de que estaban arriba, en el cielo. Entonces se sentaron, lloraron y se pusieron a cantar: Nuestro hijo está en el cielo, juega con la luna. Su sobrina propuso hacerle aparecer en nuestras danzas. Desde aquel tiempo se baila la danza de Melia» (520).

En este texto descubrimos con claridad, aún mayor, al ordenador del mundo, de la organización social y de las costumbres de los hombres. El héroe lleva a los hombres la casa, pero él es «invisible», está «en los cielos», es, por lo tanto, mantenido secreto, es tabú, está «en el otro mundo». La conexión entre esta leyenda y los ritos, es decir, la vida social de la tribu, la observa Boas y resulta evidente por el epílogo de la leyenda.

He aquí un caso análogo, registrado en la misma tribu: El héroe va a pescar salmones al río, pero no encuentra ni un solo pez. Cae en éxtasis y ve a un hombre bellísimo: es él quien produce el trueno «quien retumba de un extremo al otro del mundo». El héroe le pide un tesoro mágico y el otro le responde: «Construye una casa e invita a toda la tribu». Le enseña una imagen esculpida del pájaro del trueno, con las garras abiertas y dice: «Sus garras son la puerta de la casa»; luego le muestra una efigie esculpida de su padre. «Mañana por la noche estará todo esto en tu poblado». Le da, además, el agua de vida y otras cosas.

En todos estos casos el palacio es transferido milagrosamente, al poblado del héroe, junto con imágenes esculpidas y amuletos, es decir, que se instituye un culto. En los ejemplos referidos la casa es transferida por voluntad de quien produce

---

(520) Boas, *Soc. Org.*, pp. 413-414.

el trueno o de un «espíritu»; en el cuento sucede en virtud del ayudante. En el cuento el desplazamiento del palacio no aparece sólo como empresa difícil. El protagonista lo lleva consigo dentro de un huevo. «Y finalmente, se levantaron de la mesa, ella le llevó a un bello lugar, rompió el huevo y se formó un palacio, y en aquel palacio todo estaba como antes, como en aquella montaña» (K. 12). Los materiales citados nos dan la posibilidad de afirmar que, al pedirle que le enseñe la casa, el rey pide metafóricamente al héroe la prueba de que la conoce. Por otra parte, aquí el cuento resulta ser un reflejo de las narraciones sobre los ordenadores del mundo que han dado a los hombres todo lo que éstos poseen. A continuación veremos en más ocasiones al ordenador del mundo, y en especial en la segunda mitad de esta empresa, en la petición de plantar un jardín o de arar y sembrar un campo.

En los textos citados hemos visto que el héroe mítico no es sólo el instaurador de la casa en la tierra, sino que también lleva a los hombres varas y animales. En el cuento la construcción del palacio va asociada, casi siempre, a la capacidad de gobernar la naturaleza, pero esta capacidad ha adoptado un carácter agrario. «En una sola noche arar y cerner la simiente, sembrar el trigo, segarlo, molerlo y guardarlo, en el granero» (Af. 125 g). «En una sola noche él debe arar, cerner la simiente, sembrar de manera que no se pierda ni una semilla, hacerlo madurar, moler el grano y hacer el pan» (Sev. 1). Esta empresa aparece en muchas versiones. En otro lugar, el héroe es puesto a prueba para ver si posee la virtud de acelerar la cosecha. Era justamente lo que se exigía del mago-brujo, en los albores de la agricultura. «En la isla Yap los indígenas creen que el sacerdote o el mago del bosque sagrado posee la virtud mágica de influir sobre la producción de determinados frutos de la tierra y que, por lo tanto, contribuye directamente al sustento de los hombres. Así, por ejemplo, se creía que el gran sacerdote o el gran mago, de Tomi, era capaz de acelerar la cosecha del *taro* y el crecimiento de las plantaciones del árbol del pan en toda la isla. En Ologi y en Pernogo, el

sacerdote o el mago, conoce la magia de la batata; en Maki, es un especialista en la magia de los cocos y de la palma *arek*. Estos sacerdotes pueden, además, hacer bajar al sol a la tierra» (521). Nosotros vemos qué habilidades lleva consigo el futuro jefe o rey. Tampoco olvida por completo, el cuento, la capacidad de mandar al sol y a los elementos celestes. «No me casaré con él... Antes que nada pídele el sol rojizo y las lunas blancas y las estrellas brillantes de medianoche». El héroe «fabrica» todo esto y lo «entrega», es decir, lo instaura en el lugar.

Estos materiales muestran que el motivo del héroe que construye el palacio y planta el jardín, o produce una cosecha insólitamente precoz, se remonta a las representaciones de los magos y de los sacerdotes, capaces de acelerar la cosecha en virtud de su iniciación.

Esto nos lleva a comprender otro tipo de prueba, es decir, la prueba del fuego o del baño hirviendo.

14. *La prueba del baño.*

La empresa de permanecer sentado en un baño hirviendo, goza de gran popularidad. «El baño fue calentado durante tres meses y estaba tan caliente que no se podía resistir a cinco verstas de distancia». (Af. 77). El héroe siente que se le encoge el ánimo: «¿O habéis vuelto locos? Me quemaré ahí dentro». Pero en ese momento se acuerda de sus ayudantes entre los que está el «Hielo-Crujiente» que ya conocemos. «¡Déjame a mí, que yo sé de esto! Se metió en el baño, sopló en una esquina, escupió en otra; se enfrió todo el baño y en las esquinas había nieve». Con esta empresa el héroe demuestra que, poseyendo a los ayudantes, gobierna a los elementos.

En el mito oceánico que antes citamos hemos visto ya cómo el futuro jefe pasa através del frío y del calor. Si en los cuentos rusos figura el baño, se trata naturalmente, de una forma

(521) Frazer, *Belief in Immortality*, III, p. 185.

rusa más reciente de la prueba del fuego. En los mitos americanos el héroe que desea casarse con la hija del sol o «alguien que vive muy lejos» pasa por la prueba del fuego. «Delante del asiento había un gran fuego. Tsowatalalis (el padre de la novia), echa más leña para asar a Gyii (el héroe). Entonces él arrojó al fuego las conchitas que le había dado su tía y domaron al fuego» (522). La tía del héroe corresponde a nuestra maga-donante. El héroe se somete además a las otras pruebas, y al final el padre de la novia dice: «Tú eres más que un hombre y te daré a mi hija».

En otros mitos que contienen la petición de matrimonio y el examen del héroe, la maga-donante calienta una piedra y se lo pone en la boca al héroe. Con este gesto le confiere el poder sobre el elemento del fuego (523).

Se podrían recoger muchos ejemplos que demuestran que desde los primeros tiempos aparece en los mitos la figura del héroe que se somete a la prueba del fuego y la supera porque posee un don encantado que ha traído del bosque. Para nosotros resulta más importante establecer otro hecho: las pruebas que se encuentran en los mitos de la América septentrional reflejan con toda exactitud, las costumbres nupciales. Justamente igual que se desarrolla en el mito, tiene lugar en la realidad, la prueba del novio y esta prueba tiene carácter de representación escénica. Boas nos narra un caso de este tipo: el novio va a casa de la novia en barca, con su padre y sus amigos. Por el camino el jefe le anima a no tener miedo. Llevan con ellos el precio de la esposa, 400 mantas. Llegados al lugar, se les invita a pasar. El padre de la esposa se dirige a los forasteros diciéndoles: «Ahora tener cuidado, porque hay un monstruo marino aquí que se traga a todos y, detrás de la casa, está el que despedaza a todos los que intentan casarse con mi hija, y este fuego quemará a todos los que pretendan desposarla». Luego, dirigiéndose a sí mismo, dice: «Ahora, jefe,

(522) Boas, *Indian Sagas*, p. 136.
(523) *Ibid.*, p. 66.

atiza el fuego y haz que traigan aquí a nuestra hija». Enciende una hoguera y dice a los forasteros: «Ahora, gente, prestad atención porque os voy a poneros a prueba. ¿Decís que no tenéis miedo de este monstruo? Os pondré a prueba a vosotros, jefes de vuestra estirpe. Por este fuego nadie podrá tener a mi hija». Entonces se acuestan todos alrededor del fuego envueltos en sus mantas. Las mantas arden. Todos se alzan y se jactan. El padre de la esposa les alaba: «Sois los primeros que no habéis huido por miedo al fuego». Siguen otras pruebas, y con más precisión ésta: Antes de la llegada de los forasteros, el futuro suegro ha fabricado la máscara de un oso cuya boca se abre y se cierra. La máscara se fija a la piel de un oso llena de cráneos y huesos cogidos del cementerio. Dirigiéndose al oso, el padre de la novia dice: «Ahora tú, que destrozas todos los pueblos, hazte ver para que el poder del novio y todos los forasteros (dice sus nombres), puedan comprobar cómo has devorado a los cortejadores de mi hija». El oso aparece, el padre de la novia agarra un bastón y se lo clava en el vientre. El oso vomita siete calaveras y otros huesos. Entonces el padre dice a los forasteros: «Ahora mirad: son los huesos de los cortejadores que vinieron aquí para casarse con mi hija y huyeron del fuego. El devorador de los pueblos los devoró. Esto es lo que ha vomitado. Ahora, hija, ven aquí y acércate a tu novio». Así da fin a la ceremonia (524).

Nos preguntamos: ¿con qué derecho pone a prueba el padre al novio? ¿Cuál es el sentido de esta prueba? Por los materiales de Boas sabemos que entre los kwakiutl la iniciación del joven no la pagaba su padre sino el padre de su esposa (525). El esposo pasaba a formar parte del clan de la mujer. Antes del matrimonio se celebraba una especie de ensayo de la ceremonia de la iniciación (abrasamiento, engullimiento y eructado, de forma ligeramente distinta), en presencia del

---

(524) Boas, *The Soc. Org. a. the Secr. Soc. of the Kwakiutl Indians*, pp. 363-364.

(525) *Ibid.*, p. 54.

responsable de los conocimientos y habilidades del novio, es decir, en presencia del padre de la esposa. De manera convencional y mímica demuestra el novio que vale con respecto a todas las materias de este examen, demuestra que ha pasado por el fuego y que es insensible a él.

El mito y el rito contienen la misma cosa. Sabemos ya que los mitos eran narrados al joven durante la iniciación y que constituían una especie de propiedad del iniciando. No debían relatarse a otros, sino que se escenificaban en ocasiones solemnes. Así nace la tradición épica, que se conserva también en el cuento contemporáneo. El cuento maravilloso ha conservado casos bastante frecuentes de abrasamiento del esposo, pero esta operación ha asumido formas un tanto hiperbólicas y modificadas por la coloración nacional del cuento (por ejemplo, el baño). La virtud mágica, normalmente encarnada en el objeto, se encarna aquí en la imagen del ayudante antropomorfo, señor de los elementos. El novio supera la prueba en tanto que lo hace su ayudante.

15. *La prueba de la comida.*

La prueba del baño hirviendo aparece a menudo relacionada con la de la comida. «Bueno, pues si eres tan listo, vamos a ver tu valor. De una sola vez te tienes que comer con tus compañeros doce bueyes asados y doce sacos de pan» (Af. 83). «El rey ordenó servir un gran banquete; se llevaron a la mesa muchísimas viandas de todas clases; el comilón se puso a ello de buena gana y se zampó todo» (Af. 78). Para esta empresa existen ayudantes especiales: el «Comilón» o los célebres héroes «Cometodo y Bebetodo». Un caso especial es el que nos presenta el cuento «Gira-guisante» (Af. 74). En él, el héroe se encuentra por el camino con unos pastores que le proponen sucesivamente comer el carnero mayor del rebaño, un cerdo, y por último doce bueyes, doce carneros y doce cerdos. Después de eso el héroe llega adonde la serpiente que le propone comer una fanega de judías de hierro y de trigo de hierro. El héroe se

come todo (Af. 74 b). Estas judías y este trigo de hierro nos recuerdan al pan y al bastón de hierro que la doncella lleva consigo en el cuento de *Finist el halcón* (Af. 129) y nos preguntamos si existe un nexo entre la prueba de la comida y la permanencia en el otro mundo. Podría parecer que esta vinculación la refuta el hecho de que en general la prueba no consiste en comer alimentos de hierro, sino una gran cantidad de comida. Pero sabiendo cuán constante es la vinculación que une al héroe con el mundo subterráneo y con el aéreo, también aquí podemos suponer la existencia de semejante nexo. Es sabido que entre los héroes de la mitología clásica, Hércules se distingue por su especial voracidad. Pero resulta que precisamente Hércules se halla muy próximo al héroe del cuento: también él realiza empresas difíciles, también él baja al infierno. Del infierno llegan a los hombres las capacidades mágicas y precisamente la capacidad de comer mucho. ¿Por qué? A esta pregunta no se puede responder con ninguna referencia; sólo podemos constatar el hecho en sí. Pero la naturaleza de los muertos (y el héroe obtiene la virtud de los muertos) sí que nos es conocida: una de las particularidades de los muertos es que no comen. Son invisibles, transparentes. Veremos más adelante que el héroe adquiere entre otras también la capacidad de hacerse invisible. La comida no se queda en los muertos, pasa a través de ellos. Por eso, el héroe no come, propiamente hablando, como lo hacen los vivos: puede continuar comiendo hasta el infinito y esta comida asume en el cuento dimensiones fantásticas. Recordemos que la maga y los seres semejantes a ella a menudo carecen de espalda. Esta explicación es únicamente una hipótesis, pero me parece más verosímil que la explicación de O. M. Freidenberg según la cual el héroe es voraz porque «la muerte es voraz e insaciable» (526).

Puede ser que aquí entren también otras representaciones, según las cuales la comunidad de alimentos crea la comunidad de estirpe. «Sólo los miembros de la familia o del clan pueden

(526) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 91.

participar en el banquete. Si se permite participar én él a un extranjero, significa que se le acoje en el clan o que el clan le toma bajo su protección» (527). Aquí tenemos una categoría de ritos nupciales que incluyen también la comida en común. En oposición a esto aparece el hecho de que en el cuento sólo come el novio y no la novia, y de tal manera no se explica la voracidad del héroe. Sea lo que sea, tenemos aquí un reflejo de las formas de la comida ritual, relacionado con la celebración del matrimonio o con la estancia en el otro mundo.

16. *Las competiciones.*

Algunas veces, antes de la boda, el héroe debe participar en determinadas competiciones. A primera vista, estos certámenes tienen un carácter puramente deportivo. Frazer, que se ha ocupado de la cuestión, únicamente detecta en ellas la lucha atlética; atribuye a esta costumbre un origen remoto y las remite a la «sociedad primitiva». «La representación de estas cualidades personales variaba quizá según la época y el régimen social. Pero es lícito imaginar que en la sociedad primitiva la fuerza física y la belleza jugaban un papel de preeminencia. La mano de la princesa y el propio trono eran en ocasiones el premio del certamen deportivo. Los libios de Alitemnos, por ejemplo, otorgaban el poder regio al corredor más veloz. Entre los antiguos prusianos, los aspirantes a un título elevado debían marchar al galope adonde el rey y el título se otorgaba a quien llegase primero» (528). Para su afirmación, Frazer no encuentra otra razón aparte del «es lícito imaginar». El asunto no se decidía con la competición atlética o con la belleza, sino con cualidades muy distintas. En su trabajo sobre los cuentos georgianos, Tichaya lo intuye, pero no puede probarlo: «No menos características son las cualidades personales del héroe: belleza, fuerza atlética, inteligencia y otras cualidades que reflejan su naturaleza mito-

(527) Nilsson, *Primitive Religion*, p. 75.
(528) J. G. Frazer, *G. B., P. III, The dying God*, pp. 42 y ss.

lógica; son la condición pero no el origen de su unión con la princesa» (529). La autora ha advertido justamente lo que no vio Frazer: las fuerzas atléticas o la agilidad reflejan la naturaleza mitológica del héroe.

Un estudio atento del cuento muestra cómo en las competiciones no se reflejan ni la agilidad ni la fuerza del héroe, sino otras cualidades. Quien proporciona la victoria es el ayudante mágico; sin él, el héroe no consigue nada y no se trata de su fuerza personal.

Examinemos el certamen de la carrera. «La hija del rey irá corriendo hasta el pozo y será dada por mujer a quien la gane en la carrera» (Chud. I, 33). Aquí resulta importante no sólo la velocidad de la carrera, sino también su meta. A primera vista el pozo no presenta nada de particular; pero la comparación de las variantes muestra que el agua es la meta de la carrera; que no se trata del agua normal lo vemos por el cuento de Afanasiev: en poquísimo tiempo «antes de que haya terminado el rey de comer» hay que encontrar el agua «que cura y da la vida». El héroe se desespera; ni en un año conseguirá encontrarla; habiéndose enterado del encargo, «su compañero se desata la pierna de la oreja, sale corriendo y en un relámpago coge el agua que cura y da la vida». Durante el viaje de regreso se acuesta para descansar pero le sorprenden Ojoagudo y Olfatofino, le despierta el arquero con una hábil flecha y el corredor llega a tiempo con el agua. (Af. 33).

Estos ejemplos prueban que no basta con correr deprisa, sino que se trata de correr deprisa y muy lejos, y de regresar luego. A continuación desaparece esta meta, «el agua de vida» se transforma en pozo y la rapidez de la carrera se convierte en un fin por sí misma. La base original aparece aún con más claridad en los cuentos en que el rey se encuentra a tres años de distancia de su país y manda a buscar la espada que hiere sola, que ha dejado olvidada en su castillo. «Nuestro rey se ha dejado olvidada en su casa la espada-que-hiere-sola, el cuchillo

---

(529) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 172.

de batalla y hacen falta tres años para llegar a nuestro reino. El rey promete dar a su hija por esposa a quien se la traiga a tiempo» (Chud. 3). El héroe, transformado en diversos animales, corre de un reino a otro.

Las mismas representaciones se reflejan claramente también en las competiciones de tiro. A primera vista podría parecer que todo depende del peso y las dimensiones del arma, del grado de tensión del arco, como sucede en la Odisea. En el cuento de Afanasiev (Af. 116 c), cuarenta hombres llevan este arco y el ayudante del héroe lo parte. En Cudyakov, el arco es transportado por seis bueyes y la flecha por tres parejas de bueyes (Chud. 19). Pero no se trata únicamente de disparar con ese arma, se trata de disparar de un reino al otro. La princesa, por ejemplo, manda al héroe por medio de un correo una maza de hierro que pesa tres *pud*. El héroe se desespera: «¿Cómo voy a hacer para arrojarla al reino lejano?». Quien resuelve el problema es el ayudante encantado del héroe, su ayo. «El ayo se echó a reir, cogió la maza con una sola mano, la dio tres vueltas en el aire y la arrojó al reino lejano: voló con un estruendo por montes y pinos y cayó con tanta fuerza en la habitación de la princesa que retumbó todo el palacio» (Af. 116 a/V). Lo que sucede aquí con la maza sucede en otro cuento con la flecha. «En un reino hindú la reina era una grandísima maga y había prometido tomar esposo. La promesa era: Cuando te mande un arco y una flecha que no haya sido lanzada nunca, pruébala. Si consigues lanzarla, házmelo saber y me casaré contigo. El arco y la flecha son transportados por bueyes. De improviso, Iván-comprado-caro tendió el arco y disparó la flecha. La flecha voló hasta el reino hindú y cayó en el segundo piso del palacio real» (Chud. 19).

El carácter mágico de estas competiciones se deduce claramente además del análisis de los ayudantes que llevan a cabo las empresas ordenadas por la princesa guerrera. Ya los hemos estudiado antes al advertir en ellos a unos intermediarios entre los dos mundos.

Las consideraciones aquí expresadas se pueden aplicar tam-

bién al abundantísimo material clásico. En la antigüedad clásica son muy numerosos los casos en que el héroe consigue a la doncella tras un certamen de carreras. En casos semejantes, el héroe vence casi siempre gracias a un ayudante o a un dios. En consecuencia, la teoría de Frazer acerca de las cualidades personales del héroe no es confirmada ni siquiera por el material clásico. Pélope, según una de las muchas versiones existentes, vence a Enomao en una carrera de carros porque ha recibido como don los caballos de Poseidón. Y si, según la tradición, los juegos olímpicos fueron instituidos por Endimión y la carrera tenía como punto de partida su tumba y el premio era el poder (530), ¿no se transparenta acaso también aquí la representación de la unión de los dos reinos en la carrera? Bajo este aspecto, los estudiosos del mundo clásico deberían analizar el matrimonio de Melampo con la hija de Neleo, las empresas de Hércules junto a Eneo y Eurito, la lucha que entabla Hipomenes por la posesión de Atalante, etc. Y, por último, si de los festejos funerarios formaban parte también competiciones, y no sólo entre los griegos, sino también en otros pueblos, ¿no están quizá estas competiciones en relación con el viaje del difunto de un reino al otro? Que los juegos sobre la tumba del difunto tienen relación con el culto de las ánimas, lo ha observado, entre otros, Rohde: «El hecho de que los ritos funerarios terminen con una carrera se explica como resto de un culto más antiguo e intenso de las ánimas» (531). Pero él no ha sido capaz de explicarlo, pues cree (y con él también los demás estudiosos) que el muerto tomaba parte en los juegos y que se celebraban para complacerle, teoría formulada también por Varron. Y aunque el análisis de los festejos funerarios no entra en absoluto en nuestro intento, debemos, no obstante, decir que el material folklórico lleva a pensar que las carreras están en relación con el viaje del difunto al otro mundo.

---

(530) Frazer, *G. B., P. IV, Adonis, Attis, Osiris*, vol. I, pp. 194 y ss.
(531) *Psyche*, I, p. 19.

17. *Al escondite.*

Un interés especial tiene para nosotros la empresa de esconderse. El rey publica un edicto: «A quien se esconda y consiga que ya no le encuentre durante la mitad de su vida, la mitad de su existencia, le daré por mujer a mi princesita y después de mi muerte será rey» (Onc. 2). Este rey es un nigromante, un mago. El falso héroe que se esconde simplemente en el baño o en el secadero es castigado con la muerte. El verdadero héroe se transforma en armiño, en halcón, etc., o se esconde en los nidos de estos animales, o es tragado por ellos. La mayor parte de las veces estas empresas no son impuestas por el rey, sino por la princesa, esposa del héroe al que ella ha abandonado para marcharse al reino lejano. Esta forma de empresa difícil es típica de esa situación. Generalmente, el héroe es descubierto dos veces por la princesa, pero a la tercera vez resulta inencontrable y la princesa consigue descubrirle sólo mirando en el espejo mágico o en el libro mágico; el héroe se ha ocultado detrás del espejo, o, transformado en alfiler, está entre las páginas del propio libro.

No resulta muy fácil descifrar este fenómeno. Es indudable que el espejo y el libro son fenómenos más tardíos, que han sustituido a otra manera preexistente de descubrir al héroe. Tichaya llega a la conclusión de que este modo de jugar al escondite es «una metáfora del precipitarse en el infierno, en el no-ser» (532). Históricamente, esto no se puede probar basándose en los materiales, aunque semejante interpretación resulta muy verosímil. Basándose en el análisis de la palabra «espejo», en georgiano *sarke,* realizado por N. Ia. Marr, dice Tichaya. «Cuando en los numerosos cuentos caucasianos, y en especial en los megrélicos, la heroína busca el escondite de su prometido o del pretendiente a su corazón y mira en el «espejo», paleontológicamente eso significa que ella mira en el «espejo-cielo»; por lo tanto, obtiene el horóscopo del cielo y de sus astros».

(532) *Rec. Tristán e Isolda,* **p. 157.**

Que el espejo ha sustituido al cielo se puede advertir no sólo en los materiales lingüísticos, sino también en los folklóricos. Ahora bien, no se comprende dónde ha encontrado Tichaya a los astros. En el cuento la mayor parte de las veces se esconde el héroe en un primer momento en la atmósfera, llevado allí por un águila, y en ese lugar, indicado por los reflejos del espejo, fija su mirada la princesa. Bajo este aspecto, la interpretación de Tichaya no puede ser objetada. Pero con todo no se comprende aún por qué se tiene que esconder el héroe. Se podría apuntar la hipótesis de que el héroe debe poseer el arte de hacerse invisible; La invisibilidad es una de las cualidades de los habitantes del infierno. El sombrero-que-vuelve-invisible es un don del Hades.

Ante todo hay que notar dos circunstancias: ¿dónde es impuesta la empresa de esconderse? ¿Cómo se realiza? En Afanasiev, el reino en el que el héroe encuentra a su esposa huida está situado bajo tierra. En un cuento de Perm, esta mujer vive en un palacio de oro con leones en las puertas (Z. P. 1); en un cuento de Chudyakov está «en los cielos» (Chud. 63), en otro de Smirnov se encuentra en la «casa encantada» (SM. 49). Así se puede empezar a entender que el héroe debe demostrar su invisibilidad. La invisibilidad, como parte del rito, ya la hemos analizado (cfr. la pintura en blanco o en negro).

Por otra parte, la manera de llevar a cabo la empresa nos vuelve a llevar al mismo ciclo: el héroe se oculta en el nido o en la cueva de un animal, o se sienta a lomos de él y se hace transportar, o es tragado por él, o se transforma en él. Dado todo lo que sabemos del rito, las dos últimas formas deben de considerarse las originales. A decir verdad, en el cuento la realización de la empresa da resultados negativos, pero estos resultados pueden ser tenidos por un fenómeno puramente narrativo, producido por la triplicación de las empresas. Los tres engullimientos dan un resultado negativo, pero esta forma posee un pasado histórico, en tanto que la empresa definitiva (el héroe se oculta detrás del espejo, bajo el libro, debajo de la cama, et-

cétera), es un recurso narrativo que no tiene ninguna analogía en el rito y resulta peculiar únicamente del cuento.

Vemos, por lo tanto, que también aquí, inmediatamente antes del matrimonio, parece repetirse el rito, pero esta vez como un control practicado sobre el novio, y no como procedimiento para conferirle la virtud mágica: esta vez se pone a prueba su capacidad para hacerse invisible, relacionada con la de transformarse en un animal. El héroe demuestra haber sido engullido y ser capaz de volverse invisible.

Esta conexión explica quizá también la analogía existente entre el motivo del «escondite» y el de las plegarias en sufragio de la princesa muerta: también en este caso se basa todo en la invisibilidad del héroe, y aquí se ve con toda claridad lo que sólo se entreve en el motivo del «escondite»; que la invisibilidad tenga relación con la esfera de las representaciones de la muerte efectiva o de la ritual es algo que no tiene importancia. La plegaria de sufragio tiene lugar también frecuentemente en el ambiente de la gran casa. El héroe traza un círculo alrededor suyo. La muerta no puede atravesarlo. A la tercera noche, el héroe se esconde detrás de un icono, exactamente igual que en los otros cuentos se oculta tras el libro o tras el espejo. «La princesa busca y busca, hurga en todas las esquinas, pero no consigue encontrarle» (Af. 207). Estas palabras nos muestran que también aquí se esconde el héroe, y nos revelan la naturaleza de este ocultamiento: las palabras son pronunciadas por un muerto refiriéndose a un vivo; sólo un muerto es transparente e invisible, y el héroe ha obtenido la cualidad del muerto. En otra versión observamos exactamente lo mismo: el héroe se desliza al interior de la estufa y así se vuelve invisible. «Ahora mismo estaba aquí y ha desaparecido. ¡No consigo encontrarle!». Son palabras dichas por una muerte (Af. 208, c). ¿Es casual o no esta coincidencia? No lo es. Los vivos no ven a los muertos. Pero si partimos de la suposición de que aquí se refleja la representación de que tampoco los muertos ven a los vivos, resulta claro el fundamento psicológico de este motivo. La princesa ha muerto y, propiamente hablando, no puede ver

al héroe. Pero su brujería consiste precisamente en el hecho de que, a pesar de eso, ve a los vivos: ha devorado a todos los predecesores del héroe. Pero esta vez él también es un brujo, un mago. A la brujería de la muerte responde con su propia brujería y se hace invisible. En los cuentos en que se le impone al héroe el escondense, la princesa es siempre una gran maga: posee el libro encantado. Aquí la prueba asume el carácter de competición de magia. Tanto el examinador como el examinando son dos grandes magos, pero el que vence es el héroe.

18. *Reconocer a la persona buscada.*

Tengamos presente que la empresa de esconderse es generalmente impuesta por la princesa que ha abandonado al héroe. El la busca y la encuentra en su reino, donde se le impone la empresa.

De igual manera, la empresa de reconocer a la persona buscada entre doce iguales es impuesta también en el otro reino, donde el espíritu acuático. Este muestra al héroe a sus doce hijas y el héroe debe descubrir entre ellas a la menor, es decir, a su esposa.

Lo mismo se exige al padre que ha ido a recobrar a su hijo a la casa del brujo donde había estado aprendiendo la «ciencia lista»: el padre debe reconocer a su hijo entre doce alumnos idénticos en todo.

Esta empresa se basa en el hecho de que en el otro reino la persona buscada no tiene un aspecto individual. Todos los que residen allí tienen el mismo aspecto. Esta representación se encuentra, en su forma pura, en un mito dolgano. Muere la hija de un anciano, pasan tres años y Ojofino va en su búsqueda. Se duerme y en sueños llega al lugar «donde vive el alma de la difunta, pero no puede reconocerla». Hay tres muchachas absolutamente iguales de rojo y de traje, una de las cuales es la hija del anciano, pero Ojofino no sabe reconocerla. Cuenta las puntadas de sus vestidos, todos tienen el mismo número. A fuerza de contar se ha cansado. «Por fin, reconoce a la que

anda buscando porque menciona un objeto que le fue dado por su madre. La coge y se la lleva. Se despierta y se entera de que ha dormido durante nueve días seguidos. Pero aquella muchacha no se movía, o estaba muerta o dormida. En el interior de la muchacha, como en un saco, se puso a colocar los huesos. Y ella resucitó y una vez resucitada fue la hija del anciano.» Estas últimas palabras son muy importantes: el difunto devuelto a la vida recobra sus características individuales. Por el contrario, al morir pierde el hombre sus cualidades y características individuales y se vuelve irreconocible (cfr. *Folklore de los dolganos*, p. 65).

En comparación con el cuento, el mito citado es primario y más antiguo; esto demuestra la vinculación que une también este motivo con la permanencia en el otro reino. Ya hemos visto el nexo entre el cuento *La ciencia lista* y el conjunto de la «gran casa». Los discípulos del brujo se cree que están muertos y resultan todos iguales.

Se puede además señalar que en los casos en que el héroe no está solo, sino acompañado por sus gentilhombres, todos resultan tan iguales entre sí que no es posible distinguirlos. La fórmula constante para expresar esta semejanza es: «una voz como la otra, un pelo como el otro» (Sev. 66). Esta semejanza nos vuelve a llevar a la cofradía del bosque, en la que todos son iguales e invisibles porque se encuentran en un estado de muerte convencional.

Pero aún no está todo aclarado. La empresa de reconocer a una persona buscada entre muchas iguales aparece no sólo en la práctica chamánica, sino también como costumbre nupcial, y se encuentra en toda Europa hasta el siglo XIX. Hay muchísimos materiales al respecto en el estudio de Samter, *Nacimiento, matrimonio, muerte*, y del mismo tema se ocupa también Kagarov en su libro sobre el ceremonial nupcial (533). Reproduzcamos aquí algunos casos: En la región francesa de los Vosgos, el día

(533) E. G. Kagarov, *Contenido y origen del ceremonial nupcial*, *Rec. MAE*, VIII, Leningrado 1929, pp. 152-192 (en ruso).

de la boda, el novio debe escoger a su prometida de entre una multitud de muchachas... En Cerdeña, el joven que va a casarse es llevado a una habitación donde están sentadas todas las muchachas que ha sido posible reunir, todas permanecen en silencio e inmóviles. La misma costumbre se encuentra en otros muchos lugares. Así, por ejemplo, en el Berry (Francia), al término de las bodas, se ponen en fila todas las mujeres. El esposo pasa por detrás de ellas y debe reconocer a su mujer por la pierna desnuda (534).

Kagarov menciona cinco explicaciones distintas que proponen los estudiosos para esta costumbre tan ampliamente difundida. El autor se inclina por la que lacónicamente fórmula como «trampa para engañar a los espíritus» (535). Once estudiosos, además de Kagarov, sostienen esta explicación. Kagarov incluye este rito en la serie de los ritos exopatéticos o disimulatorios (ficciones rituales). Pero ninguno de estos autores cita materiales folklóricos o referentes al chamanismo. La explicación dada por Kagarov es una explicación que atiende a la finalidad del rito. Pero, precisamente, esta finalidad no se expresa nunca y se le pueden aplicar cuantas hipótesis se quieran. ¿De qué «espíritus» se trata? El problema no está en las finalidades, sino en los principios: no se trata de ver con qué fin se celebra este rito, sino cómo surgió, y los materiales del cuento permiten establecer el origen de este motivo. En general, no se puede interpretar un rito que ha sobrevivido a la base sobre la que nació, sólo se puede hablar de los caminos que ha seguido su significado en sus cambios. Pero en este caso en el rito nupcial no hay ni siquiera la transposición de sentido; el rito se celebra no se sabe por qué, por tradición, como un juego, y nadie se pregunta por su finalidad. De esta manera se crea la base para la «interpretación» del rito en la ciencia, es decir, para un procedimiento equivocado que hace posible infinitas soluciones arbitrarias.

---

(534) Samter, p. 98.
(535) Kagarov, p. 162.

19. *La noche de bodas.*

El cuento podría terminar con el matrimonio. Pero a veces hay aún otra prueba esperando al héroe: la prueba de la primera noche. Normalmente, esta prueba no reviste la forma de empresa; y, en ocasiones, la encontramos además expresada en forma de empresa. «El rey publicó un bando: daría a su hija a quien pasase una noche con ella» (Sm. 142). En otro lugar he intentado demostrar que también la empresa de reconocer las señales de la princesa, «daré a mi hija por esposa a quien adivine dónde tiene un lunar» (Z. V., 12), es un eufemismo que indica una prueba de otro tipo (536).

¿En qué consiste el peligro de la primera noche? El cuento presenta un panorama muy variado. La mayor parte de las veces vemos que se trata de una mano pesada que aplasta al héroe. El ayudante se entera de este peligro y advierte al príncipe: «Esté atento, alteza, y no haga bobadas. Las primeras tres noches ella pondrá a prueba vuestra fuerza; os pondrá encima la mano y empezará a aplastaros fuerte, muy fuerte; y vos no podréis soportarlo» (Af. 116, a). «Apenas se hubieron acostado, ella le puso la mano encima con una fuerza mágica» (Chud, 19).

No se trata de una simple prueba de fuerza. La princesa intenta estrangular a su esposo. «La princesita le puso una mano encima, le puso la otra, luego agarró la almohada y se puso a estrangularle» (Af. 76).

A veces todos los maridos de la princesa mueren misteriosamente durante la primera noche. «Y una vez en aquella ciudad hizo saber el rey, mediante un bando, que daría a su hija como esposa a tres jóvenes; hacen la boda, los llevan a la cama, la joven está viva, los jóvenes muertos. Y el rey publicó un bando: a quien la quisiera por esposa le daría su reino» (Sad. 5). Pero hay un peligro de otra clase: existe una serpiente que vuela adonde la princesa (Af. 93, c, var. 2). De esto hablaremos más adelante. Pero en cualquier cosa que consista el peligro, en la

(536) V. Propp, *La risa ritual en el folklore*, p. 168.

mano pesada o en el trangulamiento, en la muerte repentina e inexplicable del esposo, en las visitas de la serpiente a la princesa, el remedio es siempre uno sólo: el lugar del esposo lo ocupa el ayudante. «Si quieres permanecer con vida, déjame acostarme en lugar de ti junto a la princesita» (Af. 93, c, var. 2). «Salid pronto de la habitación, yo ocuparé vuestro lugar» (Af. 116, a). Estos ejemplos muestran con suficiente claridad que aquí nos encontramos frente a una norma del cuento, un canon, según el cual no es el esposo quien priva a la doncella de su virginidad, sino el ayudante, mágicamente armado y poderoso. En el cuento, a decir verdad, no resulta esto explícito: el ayudante se limita a empujar a la muchacha contra la pared, a apretarle la mano, etc. A pesar de ello, resulta bastante claro.

Pero con esto no han terminado las peripecias de la primera noche. Normalmente, tras haber domado a la esposa, el ayudante agarra tres tipos de varas y tortura a la princesa. «Luego la agarró por la trenza, la tiró de la cama y se puso a golpearla con quel látigo. La dio bien de latigazos, luego la echó en la cama, salió afuera y llamó a Kusma Ferapóntovic (el héroe)» (Sk. 72). «Miska Vodovoz la agarró por el cuello, la tiró al suelo, rompió dos varas de hierro y una tercera de cobre. La tiró al suelo como a un perro... Y ahora, príncipe Iván, ve a la cama, ya no pasará nada» (Sk. 143).

Esta es, en pocas palabras, la situación normal de la primera noche. Es bien evidente que tenemos aquí un reflejo de antiquísimos fenómenos mentales, basados en relaciones conyugales reales.

El propio cuento, cuando se le examina con más atención, muestra que en este caso se pone a prueba la potencia viril del esposo. Pero no se trata únicamente de eso. Como situación general tenemos la impotencia del esposo, la fuerza demoníaca de la mujer y la fuerza del ayudante que la vence. Es precisamente el ayudante quien vence a la princesa. El estudio del ayudante nos muestra su origen «silvestre». Bajo este aspecto, nos resulta especialmente interesante el cuento de Kastom (Af. 116). La princesa, vencida por el ayudante, quiere separarle del ma-

rido y lo consigue. Hace cortar las piernas a Katom y él se va al bosque junto con otros lisiados: allí lleva la existencia que ya conocemos por el capítulo sobre la «gran casa». Se rehace las piernas y regresa al hogar. Al hacerlo adquiere el poder sobre la princesa. «Bueno —piensa la princesa—, si ha sido capaz de recomponerse las piernas, eso quiere decir que no se puede jugar a ser más astuta que él. Y les pidió perdón a él y al príncipe.» Volvemos a encontrar aquí una situación que ya conocemos: la permanencia en el bosque es condición previa para contraer el matrimonio, y el héroe debe demostrar esta permanencia. De este modo es el cuento quien nos dice, hasta cierto punto, por qué sustituye el ayudante al héroe en el tálamo.

Pero aún están lejos las cosas de resultar completamente claras. No está claro, en primer lugar, en qué consiste el peligro, y de qué mueren los esposos en la primera noche. La contestación a esta pregunta nos la dan los materiales pertenecientes a estadios más antiguos. En los materiales americanos y siberianos se puede ver que el peligro no proviene de la «mano pesada», sino que tiene un carácter puramente sexual. La mujer tiene dientes en la vagina. En un mito de la América septentrional, todos los esposos de una bellísima mujer mueren. Finalmente, uno de ellos recurre al medio de introducir una piedra en el momento apropiado. «*Ex illo tempore vagina innocens semper fuit*» (537). Este es un motivo muy extendido. Sternberg cita un ejemplo muy interesante e importante, tomado del folklore de los guilíacos (538). Seis ainos van a cazar focas y se extravían. Llegan «a la otra parte». Allí, en una plataforma hay sentadas seis mujeres dedicadas a limpiar pescados. Las mujeres invitan a los forasteros a su cabaña y preparan un rico banquete. «Se subieron a unos banquillos, se acostaron y se durmieron. Al cabo de poco rato, uno de ellos se despertó, bajo del banquillo, se acostó en la cama de la mujer, murmuraron un poco, se subió

---

(537) Dorsey y Kroeber, *op. cit.*, p. 260.

(538) L. Ia. Sternberg, *Materiales para el estudio de la lengua y el folklore de los guilíacos*, S. Petersburgo, Ac. Cienc., 1900, pp. 159 y ss.

encima de ella, ¡ay, ay, ay! Y murió.» Al segundo le sucede lo mismo. «Luego su señor se levantó, se aproximó a la mujer que estaba tumbada en el banquillo de la izquierda, al fondo, junto al del medio, subió y se tumbó junto a ella, murmuró un poco, se oyó un gran grito: él se había montado sobre ella, le había metido la piedra, ella la había mordido, se había roto todos los dientes, no le había quedado ni uno.» Después de eso, todo transcurre normalmente, la mujer está desarmada. Al observar casos análogos en los materiales de Boas y de Bogoraz, Sternberg da en una nota una explicación racionalista de este motivo. Según él, todo el asunto se reduce a una enfermedad femenina. Pero debemos rechazar semejante explicación. Enfermedades hay muchas, pero ¿por qué las otras enfermedades no dan origen a un mito y ésta sí? Además, esta explicación no concuerda con la muerte del hombre, inevitable y repentina en tales casos. Será más correcto decir que en este motivo se refleja figuradamente la representación del peligro que se deriva de la desfloración de la mujer y el hecho de que este peligro es de tipo mitológico: es un reflejo de la representación de la potencia de la mujer. El mito referido por Sternberg es interesante además por otras razones. Encontramos en él una especie de estado femenino: en la orilla misteriosa a que llegan los ainos sólo viven mujeres; la potencia mágica de la mujer corresponde aquí a un régimen determinado, a un sistema concreto en que la sociedad es creada por las mujeres que realizan todo el trabajo y reinan y, quizá, matan a todos los hombres, atrayendo a los forasteros para un breve período de vida conyugal; en suma, nos hallamos frente a una especie de amazonas. En el cuento, la princesa a que aspira el héroe es también una virgen heroica, un rey-doncella, una virgen guerrera, soberana autócrata de su reino.

En las religiones posteriores, la mujer-soberana se transforma en una diosa que presenta los caracteres combinados de la diosa de la caza y de la de la agricultura. Estas diosas matan a sus enamorados durante la primera noche. Semejante hecho se puede observar en los cultos del Asia menor y de la antigüedad clásica, pero aquí la muerte se transforma a veces en emascula-

ción y sirve de leyenda etiológica para explicar la castración de los sacerdotes. «Sin duda —dice Hahn— en el mito más antiguo la propia Afrodita, en forma de jabalí, mataba a su amante o le hacía morir castrándole, como hacía con su Attis la madre de los dioses en el Asia menor... Poseemos indicaciones según las cuales Ishtar mataba a todos sus amantes, igual que hizo Artemisa con Acteón, igual que Isis mató a su amante Maneros» (539).

Estos materiales muestran duranto cuánto tiempo ha resistido la representación del peligro de la primera reunión: aquí la mujer potente es ya una diosa, pero el peligro de una unión con ella sigue siendo el mismo.

Así pues, la primera unión con una mujer resulta peligrosa para el hombre. Hay algunos datos que permiten suponer que antiguamente la desfloración ritual era practicada como un rito especial durante la iniciación de las muchachas. En la literatura etnológica encontramos poquísimos datos al respecto, pero, a pesar de esto resulta posible tal situación. Esta idea ha sido formulada también por Reitzenstein, el cual dice: «Con mayor o menor evidencia, hallamos en primer plano en muchas ceremonias de este tipo a cierto personaje que recita el papel principal; debemos reconocer en él una reminiscencia del brujo que al principio celebraba estos ritos. Semejante personaje llevaba máscaras especiales que en la mayor parte de los casos se veía con claridad que se trataba de un representante terrestre del espíritu del bosque» (540). Según Reitzenstein, la transformación de la muchacha en mujer tiene lugar precisamente durante estos ritos. «Carácter fundamental de las ceremonias iniciáticas debe de considerarse el hecho de que las muchachas se convierten en mujeres no mediante los esponsales o una unión carnal, sino mediante las ceremonias de la iniciación *(Reifezeremonien)* que tienen como finalidad la fecundación de la mujer, mientras que la unión carnal había tenido lugar ya mucho antes». El niño

---

(539) Hahn, *Demether und Baubo*, Lübeck, 1896, p. 52.

(540) F. Reitzenstein, *Der Kausalzusammenhang zwischen Gesechlechtsverkehr und Empfangnis*, *Zfe*, 1909, p. 682.

parido antes de la iniciación es muerto «porque no se le considera un hombre, es decir, que se cree que no ha sido engendrado por los antepasados de la estirpe».

Esta teoría, aun no confirmándola suficientemente los datos etnológicos, permite, no obstante, explicar, aunque sea hipotéticamente, una situación existente en el cuento; permite contestar a la pregunta de por qué durante la noche de bodas duerme el ayudante con la esposa, antes que el propio héroe. Las representaciones relacionadas con esta situación tuvieron probablemente en una época raíces muy profundas y amplia difusión y las encontramos reflejadas no sólo en el cuento. En el Montenegro, durante la primera noche del matrimonio, un amigo del esposo duerme junto a la esposa, aunque sea, como se dice, «sin segundas intenciones». En Bosnia, cada invitado varón a las bodas tiene la costumbre de estrechar a la esposa contra la pared, simbolizando así el abrazo conyugal (541).

Si la teoría de Reitzenstein es correcta, se puede suponer que los dos acontecimientos, o sea, la desfloración ritual prematrimonial por obra de una «divinidad» y la noche de bodas con un hombre, antiguamente separadas en el tiempo, fueron más tarde reunidas en un solo momento. La desfloración no se lleva a cabo ya antes de las nupcias, sino después. La noche de bodas humana se ha fundido con la desfloración totémica. Esta desfloración es obra de un «espíritu del bosque», o sea, en el cuento, del ayudante del héroe, el cual recibe a la esposa de sus manos.

A la luz de la teoría de Reitzenstein, también el rapto de la princesa por la serpiente puede ser interpretado como un rapto cuya finalidad es la desfloración totémica. El problema de la convivencia de la princesa con la serpiente o con Koscey, de la permanencia de la serpiente en una despensa secreta, etc., puede ser resuelto hasta cierto punto con esta teoría. Desde este punto de vista, la muerte de Koscey o de la serpiente debe de ser considerada como un fenómeno más reciente y análogo al

(541) Buschan, *Die Sitten der Völker. Liebe, Ehe,* etc., p. V-VI.

abrasamiento de la maga. El nuevo régimen social, las nuevas formas de matrimonio hacen que los hombres vean en la máscara que lleva a cabo la desfloración no ya a un benefactor, sino a un violador, y se le mata. Es característico que en los casos en que la serpiente vuela adonde la esposa, tiene lugar el duelo durante la noche de bodas en el domitorio. «No durmáis, príncipe, la primera noche, con la princesa. Ocurrirá algo malo. Dejad mejor que duerma yo en vuestro lugar.» El príncipe accedió... Llegó la medianoche; de pronto silbaron los vientos, llegó la serpiente de las doce cabezas. Bulat se puso a luchar con ella, le cortó las doce cabezas y las tiró por la ventana» (Af. 93, c, var. 2). Por tanto, también aquí vemos la doble línea: por un lado, la desfloración realizada por el ayudante (que en el cuento aparece ya siempre en forma velada) es juzgada como un bien; por otro, se lucha contra el violador y se le mata.

La teoría de Reitzenstein ha permitido resolver brillantemente el problema de la espada entre los dos cónyuges. En el cuento ruso es un motivo bastante raro (On. Zav., p. 162), pero en el folklore mundial se halla más bien difundido. Reitzenstein señala que durante la noche de bodas se colocaba entre los dos cónyuges una efigie de carácter totémico. Se creía que la concepción era obra del espíritu de un antepasado, mientras que el esposo se abstenía de tener relaciones sexuales con su mujer durante la primera noche. Luego este «instrumento fecundador se transformó en un instrumento desunificador», se transformó en una espada colocada entre marido y mujer. Quizá nos pueda proporcionar este hecho una nueva interpretación de la abstinencia de la primera noche, que se practica aún hoy día. Según Kagarov, se trata de un procedimiento para alejar las influencias malignas (542). Puede ser que la abstinencia tenga sus orígenes en la representación según la cual durante la primera noche la mujer es fecundada por un antepasado totémico, y de aquí se deriva también el *jus primae noctis:* este derecho pasa luego de las manos del más fuerte mágicamente al del más fuer-

(542) Kagarov, *Rec. MAE*, III, p. 167.

te socialmente y se convierte en una forma de usurpación de los derechos conyugales.

Pero todo esto no basta aún para explicar un detalle de la situación que nos presenta la noche de bodas, el de las torturas infligidas a la esposa.

Es característico que en los casos de estadio primitivo en que se representa a la mujer con dientes en la vagina, no hayamos encontrado el motivo de la tortura. Estos dientes son un símbolo, son la expresión figurada de la potencia de la mujer, de su primacía sobre el hombre. La extirpación de los dientes y la tortura son fenómenos del mismo orden: indican que la mujer ha perdido su fuerza.

De ahora en adelante la princesa será dócil y obedecerá a su marido. Todo se reduce a esto; el antiguo poder de la mujer ha sido derrotado por el dominio del hombre. Pero existe aún un terreno en el que el hombre continúa temiendo a la mujer, fuerte y potente en virtud de su capacidad de engendrar hijos. También históricamente el poder de la mujer se basa en el principio sexual. Por esta sexualidad suya es fuerte y temible. No tiene gran importancia que el hecho se exprese con la imagen de los dientes o la de la mano pesada o el estrangulamiento. El temor a la noche de bodas es el temor que infunde el poder no sometido aún del rey-doncella. Se le priva de este poder, se le priva de él en virtud de la iniciación, reservada sólo a los hombres. Desde ese momento la mujer está sometida, cede su lugar al hombre, se retira de la última fortaleza donde se creía que podía aplicar aún su poder misterioso. Desde ese momento el hombre reina sin oposición.

20. *Deducciones preliminares.*

Las empresas aquí transcritas no agotan el material, ni en este trabajo podemos hablar de todas las empresas que aparecen en el repertorio del cuento ruso. Se puede tratar únicamente de señalar las categorías de estas empresas para descubrir si entre tan gran variedad no existe una unidad, un siste-

ma para hallar la dirección en que se pueden desenvolver las investigaciones históricas.

¿Qué resultados tenemos? ¿Qué deducciones se pueden extraer del análisis de las empresas y de las condiciones en que son impuestas?

En primer lugar, hemos visto que las empresas más distintas no constituyen en realidad un material heterónomo, hetereogéneo: se ve que se hallan estrechamente relacionadas entre sí y que representan un único fenómeno. La situación general se puede formular de la siguiente manera: antes de obtener la mano de la princesa, el héroe se somete a distintas pruebas que sólo puede superar habiendo seguido toda la vida canónica del héroe, es decir, estando en posesión de un ayudante encantado y de medios y fuerzas mágicas. Desde el punto de vista de su contenido, estas empresas, aun siendo tan distintas, revelan cierta unidad. De distintas maneras prueba el héroe que ha estado en el otro mundo (empresas referentes a la búsqueda, al descenso a los infiernos, etc.) o que posee la naturaleza del muerto. Puede volverse invisible (empresas referentes al escondite), puede comer interminablemente, no tiene facciones personales, etcétera. La estancia en el otro mundo es importante no como simple viaje, sino sobre todo por sus resultados. Estos resultados son dobles: por un lado están ligados a la religión del régimen de clan, por otro a las costumbres nupciales y prenupciales. El héroe no es sólo un hombre. Llevando a cabo empresas difíciles demuestra que gobierna al sol; gobernando al trueno, al frío y al calor, demuestra que puede crear una cosecha abundante. Esta es una tradición mítica que refleja las narraciones sobre los antepasados totémicos, creadores u ordenadores del mundo. Este antepasado ha dado a los hombres los primeros frutos de la tierra, les ha enseñado todos los oficios y las artes, les ha enseñado las danzas, ha instituido las costumbres, ha dado una ordenación social. Esta es la línea de la tradición mítica.

Por otro lado, estos mitos reflejan además una realidad concreta y relativa a las costumbres, o bien al rito. Cada tribu

tiene su ayudante mágico, sus amuletos, sus danzas, sus narraciones. El estudioso advierte que todas estas cosas se uniforman en una ley general, pero para quien posee un amuleto, para quien ha aprendido determinadas danzas, estos amuletos y estas danzas son algo distinto de los amuletos y de las danzas ajenas. El análisis de las empresas difíciles es inseparable del análisis del ayudante y de todo el ambiente que rodea su obtención. Ya en un capítulo anterior hemos descubierto en el personaje de la maga a la suegra del héroe, la madre, la tía o la hermana de su mujer. En relación con este hecho adquiere especial importancia la descripción de la ceremonia nupcial entre los kwakiutl hecha por Boas y que nosotros hemos reproducido. Hemos visto que el precio de la iniciación del joven lo pagaba no su padre, sino el padre de la novia, lo cual significa que el novio no era iniciado en los misterios de su familia o de su tribu, sino en los del clan de su mujer. Al estudiar la maga vimos cómo se transmitía hereditariamente el ayudante. Los materiales nos hacen pensar que el héroe recibía el ayudante o el amuleto del clan de su mujer, que era distinto de los demás ayudantes-amuletos. Si el cuento nos muestra que el héroe es puesto a prueba para ver si posee ayudantes, los materiales etnológicos nos muestran que el esposo es puesto a prueba para ver si está en posesión de los secretos del clan en que es acogido mediante el matrimonio. El padre de la novia, que pagaba el precio de la iniciación, tenía derecho a someter al novio a un examen preliminar, y antes de la boda se desarrollaba una ceremonia que repetía mímicamente la iniciación, durante la cual el novio demostraba haber realizado todo el aprendizaje exigido.

III. La subida del héroe al trono

21. *La opinión de Frazer sobre la sucesión del rey.*

Las «empresas difíciles» preceden no sólo al matrimonio, sino también a la subida del héroe al trono. Veremos a conti-

nuación cómo la subida al trono va acompañada de la muerte del anterior rey. Entre las empresas, la muerte del rey y la subida al trono del héroe existe una conexión.

Es difícil encontrar concretamente las raíces históricas de las empresas consideradas por separado. Por el contrario, la sucesión en el poder, su traspaso de una persona a otra es un fenómeno absolutamente histórico, en modo alguno «de cuento». La forma de estas formas ha sido estudiada por Frazer, quien la enuncia de la siguiente manera: Entre algunos pueblos arios, en determinados estadios de su evolución social, existía la costumbre según la cual los orígenes o la sangre reales se transmitían no a través de los hombres, sino a través de las mujeres, y conforme a esta costumbre el trono pasaba de generación en generación a un hombre de otra estirpe y en ocasiones a un extranjero que, habiéndose casado con una princesa real, se convertía en el rey del pueblo de su esposa. Un cuento popular, que tiene innumerables variantes, cuenta de un hombre afortunado llegado de un país desconocido, que consigue obtener la mano de la princesa y con ella, además, la mitad del reino. Este cuento popular es, quizá, un eco lejano de una costumbre de la antigüedad absolutamente real» (543). Tal hipótesis no sólo resulta confirmada por el análisis del cuento; puede encontrarse mucho más extendida de lo que pensaba Frazer, que no había estudiado especialmente los cuentos. Como muestra el propio Frazer, normalmente el antiguo rey era muerto por el nuevo: ésta es precisamente la situación que ha conservado el cuento. Hasta este momento estamos completamente de acuerdo con Frazer, el cual establece incluso el fenómeno de la sucesión por línea femenina (a través de la hija del rey) en conexión con el estadio de la evolución social. Pero Frazer es un estudioso burgués e incluso cuando emprende el camino correcto no sale del ámbito de la mentalidad y convicciones de su clase.

La teoría de la sucesión al trono está en la base de *La Rama*

(543) Frazer, *G. B., P. I, The Magic Art and the Evolution of Kings* II, pp. 15 y ss.

de oro. Pero, quizá sin advertirlo, Frazer dirige toda su atención al rey que va a ser depuesto. El héroe que derriba al antiguo rey queda fuera de su campo de visión, y esta circunstancia resulta fatal a toda su construcción. Para Frazer es «un rival cualquiera», «cualquier hombre fuerte», etc. (544). Puede ser que el cuento haya conservado mejor una situación que existió antiguamente, y que no sea «cualquier hombre fuerte» quien puede convertirse en rey. Frazer habla poco de las normas que regulan esta sucesión. Lo que es cierto es que cualquier hombre fuerte no puede adelantarse en cualquier momento, matar al rey y ocupar su lugar. La única norma a que alude Frazer es la periodicidad de esta sucesión. Los reyes se sucedían en períodos de 5-10-12 años años. (Existen también otras cadencias.) El soberano podía, además, ser depuesto en caso de enfermedad. La causa de la sustitución forzada del anciano rey reside en la creencia de que el rey, al mismo tiempo, era también un sacerdote, un mago del que dependía la prosperidad de los campos y de los rebaños; con la llegada de la vejez o poco antes, empezaba a perder su poder mágico, poniendo en peligro el bienestar de todo el pueblo. Por eso se le sustituía por un sucesor más fuerte.

A nosotros nos parece que los materiales folklóricos nos autorizan a afirmar que este sucesor debía dar pruebas de su fuerza mágica y que en este hecho es donde deben buscarse las raíces de las «empresas difíciles».

22. *La sucesión en el trono en el cuento maravilloso.*

¿Qué reino hereda el príncipe? No hereda casi nunca el reino de su padre: llega a una tierra extranjera, se casa con la princesa después de haber realizado las empresas difíciles y reina allí. Si esto se narra en los países en que desde hace ya tiempo el poder se transmite de padre a hijo y no de suegro a yerno, esto significa que el cuento ha conservado una situación más antigua. Pero, claro está, no debe sorprender a nadie que tam-

(544) Frazer, *G. B., III, The dying God,* pp. 50 y ss.

bién se refleje en el cuento la situación existentes en las monarquías europeas. Después de haber conseguido a la princesa, a veces el héroe regresa a su país y sucede a su padre: éste es un tributo que paga el cuento a las formas posteriores de sucesión en el trono.

En ocasiones, la historia de la subida al trono del héroe comienza ya desde las primeras palabras del cuento. El rey hace saber mediante un bando que dará a su hija por esposa a quien lleve a cabo esta o aquella empresa. El cuento no dice nunca la razón que mueve al rey a obrar así. Por los materiales de Frazer se ve que los reyes se sucedían periódicamente y es lícito suponer que también le ha llegado su hora al rey del cuento. En tal caso, el bando «El rey ha enviado un papel: dará a la princesa por esposa a quien construya una nave que pueda volar», etc., representa el momento de la renuncia al trono. Vemos, pues, que este momento se relaciona con la imposición de las empresas difíciles. Por los materiales de Frazer se ve que uno de los motivos de la destitución del rey era el comienzo de su impotencia mágica (vinculada a veces con la disminución de su potencia sexual). El cuento ruso no ha conservado este hecho: el rey es sólo el regidor del pueblo, pero no gobierna a la naturaleza. Pero existe un mito dolgano en el que esta situación se expresa de manera clarísima. El rey está en la oscuridad, «no conocía el sol y ni siquiera conocía la luna» (ver cap. II, 1). A él se debe el bienestar de su pueblo: «Los niños no dejaban de nacer; al morir, los hombres no dejaban de existir». Pero un buen día le nace una hija y llega a la edad de casarse. «Las piezas de caza dejaron de volar, los peces empezaron a desaparecer, a disminuir», etc. ¿Qué significa esto? Evidentemente, que los hijos están ya en edad de casarse, el surgimiento de una nueva generación que indica que a la vieja generación le ha llegado el momento de irse, de dejar sitio a la nueva. El rey ya no es capaz de gobernar a la naturaleza. Además, él se lamenta de que «a causa de sus pecados ha escondido el sol». Este rey impone una empresa difícil: se trata de agujerear el cielo y hacer volver al sol. A quien lo consiga, le

promete su hija y la mitad del reino (545). Aquí la causa primordial de la destitución del rey (constada por Frazer como fenómeno histórico), es decir, la pérdida de la potencia mágica, se ha conservado muy claramente. La empresa difícil, el matrimonio y la subida al poder constituyen un todo indisoluble. Este ejemplo muestra con especial evidencia que la presencia de una hija adulta y la aparición de su esposo representaban un peligro mortal para el viejo rey. Suegro y yerno son enemigos tradicionales. Si el poder se transmitía a través del yerno, el rey debía tener una hija adulta; cuando ésta llegaba a la edad de casarse y aparecía su novio, para el viejo rey esto significaba entregar el reino junto con su hija.

Ahora comprendemos por qué tienen un doble carácter las empresas difíciles. Deben atraer al esposo, porque así lo quiere la opinión pública, pero también deben intimidarlo porque su cumplimiento implica la muerte del viejo rey. También resulta doble la situación de la princesa: como hija odiará a su esposo, a causa de la muerte de su padre; como transmisora del trono debe cumplir su deber civil y actuar en contra del rey junto con su marido. Aspira a matar al esposo o al padre, y en muchos cuentos hace una de las dos cosas con sus propias manos.

El ejemplo del folklore dolgano que hemos referido no es un caso único; pero es muy completo y evidente. También en el cuento ruso existen vestigios de la superioridad mágica del joven sobre el anciano: «Es tan astuto que le entregaremos a nuestra hija» (Chud. 94). Más adelante, cuando estudiemos la empresa del baño en leche, volveremos a encontrar esta impotencia del rey.

23. *La vejez.*

Esta impotencia es consecuencia de la vejez. La edad avanzada, la enfermedad, los achaques, constituían precisamente el estímulo para cambiar de rey, y Frazer da un discreto número

(545) *Folklore de los dolganos,* pp. 113 y ss.

de ejemplos de ello. «Los adultos de la tribu, habiendo llegado a la conclusión de que ya ha reinado durante bastante tiempo el rey, declaran que 'el rey está enfermo'. Esta fórmula significa que va a ser muerto» (546). En el cuento, la vejez del rey aparece tanto al principio como al final de la narración. «Un rey se había hecho ya muy viejo y casi había perdido la vista»; él, por ejemplo, quiere rejuvenecer treinta años y envía a sus hijos «en busca de su juventud», «empezaba a hacerse viejo», etcétera (Af. 164, a). Así empieza el cuento que acaba con la subida al trono del héroe. Más a menudo, la vejez, causa del cambio de gobierno, aparece al final. «Bueno, Vanya, me he vuelto viejo y renuncio a todo; te entrego todo mi reino, vive como te parezca, reina, te dejo todo» (547). Como el rey ya tenía muchos años, puso su corona en la cabeza de Iván, hijo de un campesino (Af. 165, P).

Debemos observar que en todos estos casos el poder no se transmite a «cualquier hombre fuerte», sino al yerno, que ha llevado a cabo la «empresa difícil» y de ese modo ha dado pruebas de su fuerza.

24. *Los oráculos.*

Además del final del tiempo fijado, de la aparición de la vejez y de la disminución de las fuerzas del rey, hay aún otra causa que puede provocar la sustitución del viejo rey por otro. Esta causa es el oráculo. Vemos claramente que los oráculos son en este caso un fenómeno secundario: la voluntad de los hombres se expresa por boca de los dioses- «En Meroé, los reyes etíopes eran venerados como dioses; pero cuando lo deseaban los sacerdotes, enviaban un mensaje al rey y le ordenaban que se muriese, basándose en un oráculo o en una profecía recibida de los dioses» (Frazer, *The Magic Art*, II, p. 50). La ex-

(546) *The magic Art, cit.*, p. 70 y ss.
(547) Nikifor, *El vencedor de la serpiente*, p. 209. "Folklore soviético", 4-5, 1936, pp. 143-163.

presión «cuando los sacerdotes lo deseaban» nos deja algo perplejos. Evidentemente, tenían que desearlo por algún motivo, probablemente porque había llegado el momento, o por que no les satisfacía el rey. No podemos estudiar aquí a fondo los oráculos y el importantísimo papel que desempeñan en la religión y en los mitos; nos deberemos limitar únicamente a aludir a un aspecto de este fenómeno.

El cuento, igual que la realidad histórica, conoce dos modos de transmitir el trono: el primero es el del rey al yerno, a través de la hija. La princesa es la transmisora del poder. Esta es una situación de conflicto que conduce a la muerte del reinante y al matrimonio de la hija transmisora del trono. Este es el segundo modo: el trono se transmite de padre a hijo, sin ningún conflicto. La primera forma es la más antigua, y la segunda posterior. Con la aparición de la segunda forma, el conflicto desaparece de la realidad, pero no del mito; no desaparece de la conciencia de los hombres: la ideología no registra siempre los mismos cambios que han ocurrido. Transfiriendo el antiguo conflicto a las nuevas relaciones, surge el caso de Edipo, conservado también en el cuento. El sucesor no es el yerno, sino el hijo. Conservándose el conflicto y su paso a las nuevas relaciones, el sucesor mata al que reina, el hijo mata al padre. Más aún: en el antiguo orden de cosas quien transmite el trono es la hija del rey; en el nuevo orden, si el rey no tiene hijos, se elige un nuevo rey o quien transmite el poder es la viuda del rey. Conservando el matrimonio con la mujer que transmite el trono y transfiriéndolo a una nueva situación, el mito crea el tema del matrimonio con la viuda del rey, madre del sucesor: el hijo se casa con su madre. Pero como este caso se halla en contradicción con la moral social, se inserta la involuntariedad de la acción y se conserva, además, el antiguo orden de cosas, según el cual el sucesor es un forastero. Para hacer que sea un forastero, hay que separarlo del padre, y aquí entre en escena el oráculo. Es oportuno observar ahora que también se ha conservado la empresa difícil: Edipo resuelve el enigma de la Esfinge. Pero la empresa, en su origen una demostración de fuerza

mágica, se ha transformado en la liberación del pueblo de una calamidad. El derecho al trono está condicionado por esta liberación y no por la fuerza mágica. Cuando el poder pasaba del suegro al yerno, la muerte del anciano rey era un hecho preestablecido y no precisaba de ningún oráculo. Pero cuando el poder pasa de padre a hijo, la muerte del rey (padre) a manos de su sucesor (hijo) se convierte en algo antinatural o deshonesto y se motiva complementariamente con la voluntad de los dioses y con el hado. Esto se ve también por el hecho de que los oráculos se refieren más frecuentemente a los nietos y a los hijos que a los yernos. Al abuelo de Perseo le había sido predicho que perdería su trono a causa de un nieto, a Laio que perecería a manos de su hijo, a Peleas que cedería el reino a un héroe con una sola sandalia: en este héroe él reconoce a un nieto, o sea, a un representante de su estirpe.

Estos casos más tarde tienen reflejos muy pálidos en el cuento, que conserva, en cambio, la situación arcaica: el héroe mata al suegro, se casa y asume el poder sin ningún oráculo. Si la profecía se refiere no a padre e hijo, sino a suegro y yerno, el cuento contiene rasgos de origen menos antiguo. Tal es el cuento de Marcos el rico, cuyo carácter es más de leyenda que de cuento: «sustituyó al amo en este poder» (Sm. 242), pero para el estudioso del folklore esto quiere decir: «sustituye al rey en este reino». En el folklore alemán el protagonista del cuento no es un mercader, sino un rey. «Erase una vez una pobre mujer que tuvo un hijo, y como había nacido con la camisa, le predijeron que cuando tuviese catorce años se casaría con la hija del rey» (Grimm, 23). El rey intenta de todos los modos posibles acabar con el héroe. Estos casos ilustran la observación de que la muerte del rey a manos de su sucesor es conocida de antemano y que en el cuento, como en la realidad histórica, esta situación se expresaba por boca de los oráculos; el oráculo aparece cuando la necesidad de esta forma de sustitución del rey comienza a no estar ya clara en la conciencia de los hombres.

25. *La muerte del rey en el cuento maravilloso.*

¿Pero sucede verdaderamente en el cuento que muera el anciano rey y que ceda el poder al yerno? A primera vista parece que las cosas no ocurren precisamente de esa manera: el conflicto se soluciona pacíficamente; el rey entrega al yerno la mitad del reino y ambos siguen reinando, nadie es muerto. O, después de haberse casado con la hija del rey, el héroe espera tranquilamente la muerte de su suegro, y sólo después de ella accede al trono. O el héroe sigue viviendo junto al rey como una especie de parásito. Hay además otras formas que evitan o atenúan este conflicto, pero ninguna de ellas puede ocultarnos el verdadero estado de cosas. En primer lugar, al héroe le toca todo el reino; en segundo lugar, cuando esto sucede el viejo rey es muerto.

Que en el cuento le toque al héroe todo el reino y no la mitad únicamente es un hecho tan corriente que no hay necesidad de probarlo. He aquí algunos ejemplos: «Y dio a Iván-bobo su hija y le dio también todo su reino» (Sm. 221). «Y le dio todo su reino» (Chud. 7). «A quien se lo consiga le dará todo su reino» (Z. V., 114). «Le dio todo su reino» (Af. 107), etc. Estos ejemplos conservan la forma primaria y confirmada históricamente, mientras que el «medio reino» es una sustitución narrativa posterior.

Lo mismo puede decirse de la muerte del rey. El cuento intenta ocultar o atenuar esta circunstancia, pero no lo consigue por completo. ¿Cómo se mata al rey en el cuento? A veces se le mata mediante objetos encantados: el arma mágica del héroe es en este caso la causa de la muerte del rey. Al respecto pueden servir las «cítaras que suenan solas». «El Bobo se tapó los oídos con una flor, fue adonde el rey e hizo sonar su cítara. Apenas empezó a sonar, el rey y sus boyardos y los guardias de la corte se durmieron todos; el Bobo arrancó de la pared una espada dmasquina y mató al rey» (Af. 123, B/2). «¡Eh, garrota, pega, aplasta! La garrota se lanzó, golpeó una o dos veces y mató al malvado rey. Y el Bobo se convirtió en rey y reinó

durante mucho tiempo y con benignidad» (Af. 123). El hecho de que el rey sea eliminado porque es un malvado no cambia nada. En una variante de este mismo cuento aparece de improviso el Lobo-que-se-traga-todo y devora al rey. Este lobo es el ayudante del héroe y funcionalmente es un equivalente de los objetos encantados: garrotas, pitos, etc. «El Bobo se convirtió en rey y vivió durante mucho tiempo y feliz con su bellísima reina y con el lobo». Un caso especialmente interesante nos lo ofrece el cuento 122 de Afanasiev. En él, el viejo rey perece a manos del ejército enemigo: «El rey vio que su ejército huía y se lanzó a detenerlo, pero ¿cómo lograrlo? No había transcurrido aún media hora cuando también le mataron a él. Al final de la batalla se reunió el pueblo y rogó al arquero que tomase las riendas del Estado. El accedió, se convirtió en rey, y su mujer en reina». El caso es interesante porque la muerte del rey mediante su entrega al ejército enemigo aparece también en la realidad: es una de las formas de muerte del rey, aparece tardíamente y constituye ya un paso para compromisos de todo tipo. Tal costumbre se practicaba en la Angola central, donde el rey tiene el título de *matiamvo*. Una expedición portuguesa refiere el siguiente relato de un indígena: «Entre nosotros existe la costumbre de que nuestros *matiamvo* mueran en guerra o de muerte violenta; nuestro actual *matiamvo* deberá morir de la segunda forma porque ya ha vivido bastante. Cuando decidimos que el *matiamvo* debe ser muerto, le proponemos que declare la guerra a nuestros enemigos, y todos nosotros le acompañamos a la guerra junto con su familia... Si el *matiamvo* sale ileso, volvemos a hacer la guerra y combatismos durante tres o cuatro días, luego de repente abandonamos al *matiamvo* y a su familia y les dejamos en poder del enemigo» (548). En estos casos, el rey se mata junto con los suyos. Aunque en esta ocasión no haya una relación de dependencia directa entre el cuento y la realidad, este caso demuestra cómo una costumbre (o un motivo) que se halla en contradicción con hechos nuevos cambia

(548) Frazer, *G. B., II, Taboo and the Perils of the Soul*, p. 279.

de aspecto conforme a estos hechos. Tanto el cuento como la historia hacen perecer al rey en la guerra, y esta forma sustituye a la más antigua de la muerte del rey por estrangulamiento o de otras formas.

Pero estas formas atenuadas de compromiso no son obligatorias. Existen también casos en los que el viejo rey es muerto abiertamente. «El padre dijo: 'Y ahora córtame la cabeza'. Pero el soldadito respondió: 'No puedo cortarte la cabeza'. La hija del rey agarra la espada y dice: '¡La palabra del rey no cambia nunca!' Y le cortó la cabeza» (Z. V., 105). «Y ella cogió el sable y cortó la cabeza al rey, luego agarró al pastorcillo por una oreja y le besó en los labios. 'Tú serás mi marido y yo seré tu mujer'» (Sm. 30).

26. *El falso héroe.*

Vemos, pues, que la muerte del viejo rey no es en absoluto una excepción. Pero este caso está en contradicción con la sucesión de padre a hijo instaurada posteriormente, y eso puede explicar los intentos de evitar la muerte del viejo rey. Por otra parte, el cuento maravilloso tiene otra manera de tratar esa situación, que ya no corresponde históricamente a la realidad de la época en que vive el narrador. Un poco antes de que el héroe suba al trono, justo al final del cuento, se inserta un personaje nuevo e inesperado: un general, un mercenario cualquiera que durante el duelo con la serpiente está escondido detrás de un matorral y se atribuye todo el mérito de la victoria a sí mismo. No encontramos esta imagen ni en la realidad histórica ni en el campo de las creencias, de los ritos y de los mitos, de modo que debemos considerarla una formación puramente narrativa surgida sobre el terreno del propio cuento. Nos parece que esta imagen es una especie de «chivo expiatorio» y que ha sido creada según los mismos principios en base a los cuales han surgido personajes sustitutorios, similares también en el campo de los ritos y en el del folklore. La función de este personaje consiste en cargar con la muerte, el castigo, el asesi-

nato que desde el principio estaban destinados al rey. El conjunto de la subida al trono, el matrimonio, la muerte de alguien, el asesinato de alguien, se conserva aquí transfiriendo la muerte de un personaje a otro, creado a propósito para ello.

27. *El puente de cuerda.*

A veces el rey muere de una manera diferente: le proponen atravesar un foso pasando por una cuerda o con una vara y se cae. Normalmente, este caso está relacionado con el motivo del héroe que lleva una hermosa mujer al reino. El rey quiere casarse con ella, pero el héroe no accede a ello y dice: «He cavado una fosa profunda, atravesada por una vara; quien pase por encima de ella tendrá a la princesa. ¡Muy bien, Vaniusa! ¡Empieza tú! El héroe atraviesa el foso, pero el rey se cae dentro» (Af. 77).

Aquí se hace preciso examinar el motivo del puente delgado como tal y su aplicación al caso en litigio. El origen de este motivo no es difícil de descubrir: una gran cantidad de materiales disponibles prueba que deriva de la representación según la cual el reino de los muertos está separado del de los vivos por un puente delgado, en ocasiones hecho de cabellos, a través del cual pasan los muertos o las almas de los muertos. Sobre este puente «infernal» ha recogido un material especialmente abundante Scheftelowitz *(ARW*, XIV). Entre los indios incas, los muertos se van al «país de los mudos» y deben atravesar un río sobre un puente de cabellos, con la ayuda de un perro (549). En la América septentrional existe la representación del puente que se apoya en la cabeza de un búfalo (550). Es interesante advertir que, de uno u otro modo, el motivo del puente contiene casi siempre un animal. También entre los esquimales encontramos un puente delgado como una cuchilla que a través de un abismo lleva al país de los muertos (551). Semejantes repre-

---

(549) Krickeberg, *Marchen der Azteken*, p. 286.

(550) Kroeber, *The Religion of the Indians of California*, p. 85.

(551) Nansen, *Eskimoleben*, p. 221.

sentaciones están muy difundidas (552). Esta imagen tiene especial relieve en el parsismo. «Al cuarto día después de la muerte, al despuntar el alba, el alma llega al lugar del juicio junto al puente Tschinvat. Antes de que pase al otro lado, los espíritus malos presentan sus acusaciones. Las acciones buenas o las malvadas se pesan en balanzas exactas, luego puede el alma atravesar el puente peligroso... El alma justa lo atraviesa alegremente, conducida por una bellísima doncella que encarna sus buenas acciones, y acompaña por los valientes perros que están de guardia en el puente. Luego entra en el paraíso y, para terminar, llega al trono de oro de Ahura-Mazda... Pero las almas malvadas no encuentran quién les ayude, dan un traspié en el puente delgado como un cabello y se precipitan al abismo, donde las agarra un diablo malo y las lleva a un lugar de tinieblas» (553).

También el puente del cuento es un reflejo de estas mismas representaciones: es delgado, hecho con cabellos, es resbaladizo, bajo él se encuentra un abismo.

¿Pero cómo se relaciona esta representación con la muerte del rey? A nosotros nos parece que los materiales citados nos permiten formular la siguiente conclusión: el paso por el puente delgado tiene lugar después de la muerte. En segundo lugar se caen al abismo quienes carecen de ayudantes, que al principio tienen carácter de animales, y más tarde adoptan la forma de una encarnación de las buenas actuaciones. Lo que en las representaciones religiosas es la consecuencia de la muerte, en el cuento aparece como causa de la muerte. Podemos pensar que el rey era muerto, y probablemente se creía que, al estar privado de fuerza mágica (se le mataba justamente por esa causa), no podía atravesar el puente y se caía al abismo.

El cuento transfiere este momento al ámbito de la vida y cambia las consecuencias de la muerte en causa de la muerte. Artísticamente hablando, esta transferencia está plenamente

---

(552) Ver también: Sternberg, *La religión primitiva*, p. 325.
(553) Achelis, *Religion der Naturvölker*, p. 17.

justificada, pues contiene la condena del viejo rey, demuestra su debilidad, su poca agilidad, es un eco de su debilidad mágica.

28. *Leche hirviendo.*

Además de la prueba del puente, el cuento presenta otra que lleva al viejo rey a la muerte; nos referimos a la prueba de la leche hirviendo. «"Aún no podemos casarnos: tú eres viejo y yo soy joven; conozco algo que te hará rejuvenecer: haz que traigan al patio dos calderos, uno lleno de leche de cabra y otro de agua, y que esté todo listo para esta noche". Iván se bañó en la leche y salió del caldero bello y robusto como no se puede uno imaginar, pero el rey acabó cocido en los calderos» (Sm. 321).

Este motivo parece menos claro que el del puente colgante. Ante todo, existen indicaciones larvadas conforme a las cuales antes de ser muerto el rey era sometido a un baño ritual. Así, por ejemplo, en la provincia de Kwilakar (India meridional) el rey sacerdote reina durante doce años, al cabo de los cuales se da una fiesta. «El rey ordena que se prepare una plataforma de madera recubierta de seda, luego se va a tomar un baño en una tina, acompañado de la música y de un suntuoso cortejo.» Al final de esta ceremonia el rey se mata en la plataforma cortándose la nariz, las orejas, los labios y las partes carnosas del cuerpo, que arroja a la multitud casi para ofrecerse a sí mismo en sacrificio y, al final, se corta la garganta (554). Pero puede ser que se trate de una costumbre local y que el baño sea un hecho más o menos accidental. Por otra parte, poseemos materiales según los cuales en el infiierno el alma del muerto era sometida al baño (y precisamente a dos baños, como en el cuento). Así, por ejemplo, según las representaciones de los indios, el rey del infierno, Katios, tenía dos cubos: uno lleno de agua hirviendo, el otro de agua fría. Si «el alma negra» (o sea, el alma pecadora)

---

(554) Frazer, *G. B., P. I, The magic Art.* II, pp. 110 y ss.

después de haber pasado por los dos baños se volvía blanca, podía entrar en el cielo; en caso contrario, era condenada por muchos años a un trabajo fatigoso (555).

Estos materiales nos llevan al mismo ciclo de representaciones a que pertenece el puente delgado. Pero entre estos testimonios y el puente sigue existiendo una diferncia: aquí tenemos el agua, mientras que en el cuento se trata la mayor parte de las veces de leche. En el caso antes citado es leche de cabra, a veces es leche de burra, y otras veces no se especifica. Quien pasa a través de esta leche se vuelve hermoso; el héroe sale de ella hermosísimo. Pero también le ocurre lo mismo cuando pasa a través de las orejas del caballo. Aquí tenemos la representación de un baño que rejuvenece y purifica, pero junto con eso advertimos además un nexo entre este baño y el paso a través de un animal. En el cuento ruso el héroe pasa a través de las orejas del caballo, en cambio en un cuento georgiano debe bañarse en la leche de los caballos que viven en el fondo del mar (556). En el mismo cuento, el viejo rey se escalda en el caldero, pero cuando el héroe se sumerge en la leche, el caballo se saca nieve de las orejas y la echa en la leche, enfriándola. Por lo tanto, estamos obligados a concluir que la base de este motivo es la transfiguración, la apoteosis del héroe. El motivo de la muerte del viejo rey le ha sido asociado artificialmente. Es notorio que quien llega al reino de los muertos experimenta una transfiguración y aquí tenemos un reflejo de ella.

29. *Conclusión.*

¿Qué deducciones se pueden sacar de lo que hemos expuesto? No se puede afirmar que todos los detalles estén completamente claros, pero, de cualquier modo, una cosa está clara: la lucha por el trono entre el héroe y el viejo rey es un fenó-

(555) Schilling, *Relig. u. soziale Verhältnisse d. Katios-Inidianer*, *ARW*, XXIII, 1925.
(556) *Rec. Tristán e Isolda*, p. 145.

meno absolutamente histórico. El cuento refleja el traspaso del poder del suegro al yerno a través de una mujer, la hija. Y nos muestra además otra cosa: antes de obtener la mano de la princesa, y con ella el trono, el yerno se somete a un experimento que debe demostrar que ha realizado todo el aprendizaje. Este experimento tiene carácter prenupcial y debe mostrar también si el héroe es capaz de regir la naturaleza. El cuento ha conservado además las huellas del paso a un nuevo orden de cosas; el nuevo régimen influye en las antiguas formas y de ello resultan fenómenos del tipo de la subida al trono de Edipo, o el cuento adapta el nuevo orden de cosas al antiguo, solucionando pacíficamente el conflicto mediante la cesión al héroe de la mitad del reino, etc. Desde el punto de vista de su contenido, estos fenómenos en sí no son históricos, pero se pueden explicar sólo históricamente como resultado de la sustitución de un orden social por otro y de las incongruencias y contradicciones que de ello se derivan.

IV. LA FUGA MAGICA

30. *La fuga en el cuento maravilloso.*

Con el matrimonio y con la subida al trono del héroe el cuento da fin. Pero nuestra reseña estaría incompleta si no examinásemos otro motivo más que en el cuento maravilloso no tiene un lugar fijo: se trata del motivo denominado «la fuga mágica».

En relación con los motivos tras los cuales aparece, la fuga no tiene un lugar fijo, pero generalmente la encontramos al final del cuento, a veces incluso después del matrimonio. La narración puede terminar después de la estancia en la casa de la maga o junto a cualquier otro donante, después del hallazgo del objeto buscado, después del duelo con la serpiente, después del matrimonio, etc. La fuga y la persecución pueden

seguir a cualquiera de las fases mencionadas, y existe la tendencia (que no es una ley) a conferir a la fuga y a la persecución determinadas formas según la fase en que tengan lugar. Así, por ejemplo, el héroe puede escapar después de haber estado en la casa de la maga; en estos casos se salva tirando por encima del hombro un peine que se convierte en un bosque, una piedra que se transforma en monte, una toalla que se convierte en un río. O se pone a salvo en un árbol, salta de un árbol a otro, y la maga roe el tronco. A veces la muchacha encuentra protección junto a la estufa o junto a un manzano o un arroyo que la esconden. Si huye de la casa de los bandidos del bosque, se oculta en un carro encontrado por el camino, cargado de heno o de jarras o de pieles. El muchacho escapa a las persecuciones del brujo transformándose sucesivamente en perca, en grano de trigo, en anillito, etcétera. En correspondencia con ello, el brujo se transforma en pez, en oso, en gavilán, en gallo, etc. La princesa raptada se transforma a su vez en un pez, un cisne, una estrella; se apoderan de ella los «maestros». Después del duelo con la se transforman en pozos atrayentes, camas, manzanas; la serpiente hembra persigue al héroe y quiere tragárselo. Después de haber estado donde el rey-doncella y de haberse apoderado de las manzanas que rejuvenecen, el héroe se va volando a caballo y la princesa vuela tras él, pero la maga le proporciona otro caballo y consigue escabullirse. También Koscey alcanza al héroe a caballo. Después de haberse casado con la hija del Espíritu del agua, el héroe y su mujer se salvan convirtiéndose en una iglesia y en su *pope*, en un pozo con la garrucha, etc. Finalmente, algunas veces el héroe se refugia en una nave, pero el perseguidor le alcanza desde el cielo con fuego, o, al contrario, el héroe prende fuego a la pólvora y hace arder las alas de su perseguidor que se cae.

Hemos registrado diez tipos de persecución y de salvamento. Aarne, que ha estudiado específicamente la huida, considera únicamente dos formas, en tanto que Iochelson, en su

estudio sobre la huida, no hace la menor diferencia entre la huida y la persecución (557).

Aquí el problema es doble: primero está el del origen de la fuga como tal, y luego el de la multiplicidad de sus formas. No podemos estudiar ahora con detalle todas las variedades de fuga; nos limitaremos a las formas que arrojan algo de luz sobre la fuga en general.

31. *El héroe huye arrojando un peine, etc.*

En estos casos, los niños huyen a menudo (pero no siempre) de la casa de la maga y tiran tras ellos un adoquín o una piedrecita que se transforma en una montaña. O bien tiran un peine o una toalla. Estos objetos encantados le han sido robados a la maga por el héroe o, si los huidos escapan a caballo, los sacan de la oreja de éste (Af. 117 v. De la oreja del caballo sacan también una astilla de madera o una ampollita).

No vamos a citar las numerosísimas variantes, que se pueden encontrar en los trabajos de Aarne y de Iochelson; por mucho que comparemos estas variantes, no es su número lo que resuelve el problema. Observemos sólo que esta forma no aparece únicamente a propósito de la maga: de la misma manera escapa también el héroe del rey-oso en el cuento de Finist (Z. P. 66), de Elena la Bella (Af. 104), etc.; deberemos comprenderla en sus relaciones con todo el cuento y con algunos paralelismos históricos.

Analicemos primero algunos paralelismos. Los americanos presentan los siguientes caracteres: a menudo el héroe roba no el objeto que le salvará de la persecución (como en el cuento ruso se roba una prenda de vestir) sino el fuego. Esta es una diferencia esencial. El héroe lleva el fuego a los hombres, es el instaurador del fuego. Pero no sólo es el instau-

(557) A. Aarne, *Die magische Flucht. Eine Marchenstudie, FFC*, volumen XXXIII, núm. 92, Helsinki, 1930; V. M. Jochelson, *La fuga mágica como episodio mítico-fabulesco.* Moscú, 1918 (en ruso).

rador del fuego; también lo es de los bosques, los ríos y las montañas que va haciendo surgir al arrojar ciertos objetos tras de sí. Y ésta es otra diferencia esencial. A su vez, los objetos que él arroja a sus espaldas se diferencian de los que se tiran en el cuento: son partes de animales. Así, por ejemplo, el bosque surge de los pelos, el lago del sebo líquido de los peces, etc. Esto nos explica por qué en el cuento el héroe extrae a veces una pequeña astilla de madera de la oreja del caballo, y cómo esta astilla se convierte en bosque. Vemos, pues, que los bosques, las montañas y los ríos se forman en virtud del ayudante. Ya hemos visto cómo se obtiene el ayudante; sabemos que es quien encarna las fuerzas mágicas del héroe. Aún hay otra diferencia más: en el cuento ruso basta con tirar un objeto; en cambio, en los mitos americanos, en casos semejantes a veces el héroe entona una canción y marca el ritmo (558). Estos materiales hacen suponer que el motivo del peine arrojado nació precisamente como mito del creador del mundo.

¿Pero no se halla este hecho en contradicción con todo el desenvolvimiento de la narración, con todo lo que sabemos acerca del héroe? No, no existe ninguna contradicción. Al contrario, esto nos explica cierta incongruencia del cuento: en el cuento maravilloso, el héroe roba el objeto que le salva de la persecución. La comparación demuestra que aquí figuraba anteriormente otro objeto. Además, ya antes hemos advertido en el héroe al ordenador del mundo, hemos visto que él coloca al sol en su lugar, que acelera la cosecha y que ha traído estas capacidades del otro mundo. Aquí tenemos las huellas descoloridas de esta misma representación. Del otro mundo trae el héroe su poder sobre los elementos.

En un mito americano, el coyote y la zorra roban el fuego; escapan «de un lado a otro y sus perseguidores galopan tras ellos, haciendo zigzags, y por eso el curso del río Yoagum es serpenteante». En este caso, los huidos, que son también

(558) Boas, *Indian Sagas*, pp. 72, 99, 240, 267, etc.

los ladrones del fuego, crean un río para los hombres, poniéndose a salvo. Del mismo modo crea los bosques, las montañas y los ríos el héroe, y con la perspectiva histórica todo este mito es el mito del creador de la naturaleza.

Debemos advertir que sobre este tema reina cierta confusión entre los estudiosos. Iochelson, que sigue un procedimiento puramente descriptivo, reconoce que no es capaz de descifrar este motivo. Por ahora, la hipótesis aquí planteada es sólo una hipótesis y nada más. Otra hipótesis es la formulada por Bogoraz (559): «La propia construcción de este mito corresponde a las teorías de la escuela de Freud acerca del parentesco entre visión y mito, pues con la triple repetición y con la persistente tendencia a atravesar la barrera y a apoderarse de la víctima que huye, este mito recuerda la forma obsesiva de persecución que nace y se desarrolla en el sueño.» Vemos por lo tanto que incluso grandes estudiosos como Bogoraz no van más allá del freudismo. Para encontrar una solución general debemos comparar esta forma con las demás.

32. *La fuga con transformaciones.*

Esta forma es característica de los cuentos del tipo de *El rey del mar y Vasilissa la Lista* (Af. 125). En ellos, la doncella raptada al Espíritu de las aguas posee facultades mágicas. «Transformó a los caballos en un pozo, a sí misma en un cubo y al príncipe en un viejecillo.» La segunda vez «convirtió al príncipe en un anciano *pope*, y a sí misma en una iglesia derruida», y la tercera vez «transformó a los caballos en un río de miel, con las orillas de *kisel,* al príncipe en un ánade macho y a sí misma en una ánade gris. El rey del agua se lanzó sobre el *kisel;* comió y se llenó tanto que estalló. Y murió» (Af. 125 a).

Aarne, que ha estudiado detalladamente la huida conoce

(559) Bogoraz-Tan, *El mito de la fiera que muere y resucita.* "Folklore artístico", 1926, pp. 66-71 (en ruso).

sólo seis casos de aparición de esta forma fuera de Europa, en tanto que las formas halladas en Europa son tan numerosas que no las ha contado. Nosotros convertimos el principio geográfico de Aarne en un principio histórico. Los mitos de América, de Africa, de Polinesia y de Asia constituyen para nosotros una de las fuentes de estudio del cuento, nos dan el cuento en un estadio más antiguo de su evolución. Si esta forma no existe en América ni en Africa, etc., significa que es una forma tardía, surgida sobre el terreno del propio cuento y no sobre el de ciertas relaciones primitivas. Prueba de ello son además los objetos-tipo en que se transforman los huidos: pozo y cubo, iglesia y *pope*. Si estas formas apareciesen en los mitos de los pueblos anteriores a la formación de las castas, habríamos tenido que demostrar que la iglesia sustituyó a otro objeto preexistente. Pero no existen tales materiales y sólo nos queda suponer que el motivo nació cuando ya existían las iglesias y los *popes*, es decir cuando ya existían también los cuentos, o sea en una época, relativamente hablando, muy tardía. Sólo el lago o el río podían existir, y existían efectivamente, también antes, como eslabón final de la fuga y de la persecución. Este eslabón lo encontramos también en la forma anterior.

Mientras que la iglesia, el árbol, etc., son un medio para engañar al perseguidor, el agua constituye para él un impedimento, igual que el bosque, las montañas y el río en la forma anterior. Así pues, el tercer eslabón de esta forma corresponde plenamente al tercer eslabón de la forma anterior. Ha sido tomada por entero de esta forma más antigua. Aarne cree que en general toda esta forma (con la transformación de los huidos) se deriva de la primera por modificación. Después de haber investigado estas dos variedades según los métodos de la escuela finesa, y tras haber reducido cada una de ellas a su arquetipo, escribe: «No queda ninguna duda de que esta versión es una transformación de la otra. En mi opinión es muy fácil llegar a esta conclusión: basta al respecto

con comparar la difusión de estas dos versiones» (560). Por lo tanto, si una forma aparece raramente y la otra con frecuencia, la primera se deriva de la segunda. Esta afirmación parece ingenua. Para probarla sería preciso mostrar sobre el material las formas de transición, habría que mostrar las fases de paso de una forma a la otra. Pero, ni que fuera a propósito, el riquísimo material recogido por Aarne lleva a afirmar que todos los casos pertenecen o a una variedad o a la otra, y él mismo construye dos arquetipos, y no uno sólo. Por eso será más correcto decir que hasta ahora no sabemos cómo surgió esta variedad; sólo podemos establecer con cierta verosimilitud que una surgió primero y la otra más tarde, o, mejor, tarde sin más. Pero no se puede afirmar que una naciese de la otra.

33. *Transformación de la serpiente en pozos, manzanas, etc.*

En cambio, hay algo que sí se puede afirmar sin ningún género de dudas. A veces no es quien huye sino el perseguidor el que se transforma. Después del duelo con la serpiente, sus parientes (suegra, hermana, etc.) persiguen a los escapados. Para matarles se transforman en los mismos objetos en que, en otros cuentos, se convierten los huidos, es decir en un manzano y en un pozo con su cubo. Si el héroe come una manzana o bebe un sorbo de agua, la manzana o el agua le destrozan. En estos casos falta únicamente la iglesia, lo cual resulta totalmente comprensible, pues la serpiente y su hembra están emparentados con el diablo y no pueden transformarse en iglesia. La analogía entre estos objetos y aquellos en los que se transforman los huidos hace pensar que una forma se deriva directamente de la otra. Pero no se puede decir cuál es la más antigua. Como en el caso anterior, el tercer eslabón de esta forma de persecución y de salvación es muy antiguo. Después de que la persecución de las serpientes

(560) *Magische Flucht*, p. 93.

no ha dado resultado (de ellas no habla nunca el cuento antes de este episodio, y se insertan *ad hoc*), se lanza a la persecución la madre de la serpiente e intenta tragarse a los huidos, caso que ya hemos examinado.

34. *Huida y persecución con transformaciones sucesivas.*

Existen tres variedades o tres formas de este tipo de persecución y salvamento. En el cuento de los *Siete Simeones* (Af. 84) el papel del huido lo representa la princesa raptada, a quien persigue el héroe o, más exactamente, siete héroes. «La princesa se convirtió en un blanco cisne y salió volando de la nave.» El arquero la sigue, el nadador la alcanza, pero el médico la cura. La forma más completa nos da una serie de transformaciones. «Se cayó, se golpeó con la nave y se convirtió en una ánade y salió volando...» «Se golpeó con la nave, se transformó en una estrellita y subió al cielo.» El arquero le dispara una flecha y la estrella cae en la nave (Sm. 304).

En estos casos, la huida y la persecución se expresan de modo clarísimo: se transforman tanto el huido como el perseguidor. El carácter de la fuga aparece con menos claridad en los cuentos en que la mujer del príncipe se transforma en un pájaro, un ánade, etc., y a continuación el príncipe intenta devolverle su aspecto humano, pero ella se transforma en una serie de animales. En cambio, se ve con más evidencia la rapidez de la transformación de un animal en otro. «El agarró a la princesa Marya; ella se transformó en una potrilla, luego en un lagarto y en otros reptiles de todas clases y finalmente en un huso» (Af. 57). «Apenas se te aproxime volando, intenta cogerla por la cabeza, y cuando la tengas cogida se transformará en una rana, en un sapo, en una serpiente y en otros reptiles y al final en una flecha. Coge esta flecha y pártela en dos pedazos» (Af. 150 P).

En ambos casos, la princesa, conquistada o reconquistada,

se transforma en una serie de animales, oponiéndose a su regreso o a su traslado de un reino al otro.

El tercer caso de estas transformaciones sucesivas lo encontramos en los cuentos del tipo de *La ciencia lista* (Af. 140). En ellos, el discípulo se escapa de la casa del brujo, transformándose en caballo, en pez, en anillo, en grano de trigo, en gavilán, mientras a su vez el brujo perseguidor se convierte en agua, en lucio, en hombre, en gallo. El gavilán destroza al gallo (Af. 140 a).

Todas estas variedades pueden estudiarse juntas. ¿Pero en qué dirección deben buscarse las fuentes de este motivo? Siguiendo el procedimiento descriptivo, utilizado generalmente en casos similares, no llegaremos a conseguir ningún resultado. Si, en cambio, partimos de la suposición de que la transformación de la muchacha en animal se deriva de la representación de la transformación del hombre en animal en el momento de su muerte, entramos en un camino que nos permite seguir adelante. Observemos que la princesa se convierte en ánade y que el príncipe le devuelve su aspecto humano. El ánade es uno de los animales más difundidos cuya imagen se relaciona con la muerte. La transformación contraria en persona refleja la representación de la vuelta a la vida. Probemos a buscar en esta dirección materiales de comparación y veremos si nos pueden proporcionar alguna explicación.

El regreso del país de los muertos al de los vivos va acompañado de la transformación en animal. En Africa, los yoruba y los popo creen que después de la muerte los hombres buenos pasan el tiempo transformándose en distintos animales, o, más exactamente, que los espíritus se materializan por su propia voluntad en animales (561). Representaciones análogas se encuentran también en Egipto: «Si al muerto no le gusta seguir allí, puede volver a la tierra y visitar los lugares que amó, puede detenerse en su tumba y aceptar allí sacrificios. O se puede convertir en garza, en golondrina, en serpiente, en co-

(561) Hambly, *Serpent Worship*, p. 25.

codrilo, en un dios, asumir todos los aspectos que quiera» (562).

¿Qué indican estos materiales? Atestiguan la historicidad de la representación según la cual no se piensa el aspecto del difunto en conexión con un solo animal: el muerto se puede transformar en distintos animales, a su gusto. Vemos además que esta representación resulta concomitante con la del regreso a la tierra. Al volver a la tierra el difunto se transforma en distintos animales. Esta representación es sin duda relativamente reciente: más adelante veremos que la antigüedad clásica es especialmente rica en ella. Pero también existe en los estadios más primitivos de la evolución social, más raramente, es cierto, pero en cambio con la claridad y la pureza originarias. Si a esto añadimos el segundo personaje, el del perseguidor, esta transformación adquiere rapidez, se suceden rápidamente una tras otra las transformaciones. Así, por ejemplo, en los mitos oceánicos encontramos el caso del hombre «que quiere hacer volver a su mujer del mundo de los muertos, pero ella se le escapa, adoptando cada vez distintas formas de pájaro» (563). Aquí se expresa con claridad lo que en el cuento aparece ya larvadamente: esta transformación tiene lugar cuando el regreso a la tierra no es voluntario. El difunto se opone e intenta sustraerse al regreso mediante sucesivas transformaciones.

Donde ya se ha formado la representación del alma ha podido surgir la representación de la encarnación en animal no de todo el individuo sino únicamente de su alma, ha podido nacer la doctrina de la metempsicosis, cuya forma clásica es la conocida en la India. Por eso en una leyenda tibetana sobre «la ciencia lista» el episodio de la fuga y de la persecución se narra de la siguiente manera: «El alma del rey saltó del pez a una paloma que pasaba volando por allí cerca» (Z. Star. 419). En el chamanismo siberiano encontramos el

(562) A. Wiedemann, *Die Toten und ihre Reiche im Glauben der alten Aegypter*, p. 32.
(563) Frobenius, *Weltanschauung*, p. 11.

mismo fenómeno de la caza de las almas. Entre los buriatos el chamán busca el alma del enfermo en los bosques, en las estepas, bajo el agua, del mismo modo justamente que busca el brujo al muchacho que se le ha escapado. Si no consigue encontrar al alma, debe ir al reino de los muertos. A veces el soberano de este reino consiente en dejar salir al alma, pero sólo a cambio de otra alma. «Si el paciente accede a esta sustitución, el chamán se transforma en gavilán, se arroja sobre el alma del amigo (es decir, de quien sustituye al enfermo) en el momento en que sale en forma de alondra de su cuerpo dormido y entrega este ser tembloroso y reacio al sombrío señor de la muerte, el cual, después de eso, deja libre al alma del muerto» (564).

Aquí vemos lo mismo que ocurre en el cuento cuando el huido se transforma en cisne y el perseguidor se abalanza sobre él en forma de ave de presa (Af. 140 c). En general, en los pueblos siberianos este motivo se narra muy a menudo como caza chamánica del alma del difunto. «El anciano miró el rostro del difunto. Y sí que se trataba de su hijo. Se encolerizó, se arrojó sobre su hijo, el cual, para escapar a él, se transformó en pato y emprendió el vuelo. El anciano salió en su persecución convertido en gavilán» (565). También aquí vemos, pues, que la transformación sucesiva en distintos animales tiene lugar cuando el difunto es obligado por la fuerza a regresar del otro mundo al reino de los vivos.

Si estas observaciones y deducciones son correctas, nos pueden explicar muchos materiales de la antigüedad clásica. Las versiones y las formas clásicas de esta representación a menudo son comparadas con el cuento, pero por sí mismas resultan tan enigmáticas como el propio cuento si no se iluminan con los materiales citados.

> *Y en mis abrazos ella se transformó*
> *en león y en serpiente y en fuego y en agua,*

---

(564) Frazer, *G. B., P. II, Taboo and the Perils of the Soul,* p. 57.
(565) *Cuentos de los vogules,* p. 78.

dice Peleo de Tetis en la tragedia de Sófocles *La asamblea de los aqueos* (566). Tetis, hija de Nereo, nereida, diosa inmortal que vive en el reino subacuático, «se casa sin quererlo, por orden de Zeus, con un mortal» (567). Le ha sido predicho que su hijo será más grande que su padre; por esta razón los dioses no quieren tenerla por mujer y se ve obligada a casarse con un mortal. El momento de su transformación es el momento en que es conducida del reino subterráneo o subacuático al de los hombres. Aquí el carácter de la oposición resulta clarísimo. Del mismo modo, mediante transformaciones sucesivas, se defiende Nereo de Hércules; de la misma forma, luchando contra Hércules, la divinidad fluvial Aqueloo lleva a cabo una serie de transformaciones: se convierte en serpiente y en buey, y sólo después de que Hércules le ha roto un cuerno se da por vencida. En todos estos casos son seres acuáticos los que se someten a la transformación. También en el cuento maravilloso se transforma la princesa en varios animales mientras está en la nave, pero el ánade gris llega del río.

El huso es el último eslabón de la cadena de las transformaciones de la muchacha: debe de ser hecho pedazos y arrojados por encima del hombro. Como último eslabón de la cadena, el material de la antigüedad nos presenta el cuerno roto. La transformación de animal en objeto debe de considerarse como más tardía. El cuerno roto es un fenómeno idéntico al pelo rapado: indica la pérdida de la fuerza. La rotura de los objetos a la muerte de un hombre era practicada ampliamente y se conservó en la costumbre de hacer pedazos el sable sobre la cabeza de los condenados a muerte, o de romper un bastón en el acto del matrimonio. Esta rotura acompañaba el paso de una situación a la otra.

Así pues, también el mundo clásico conserva aún, si bien no constantemente, esta conexión entre los dos mundos aso-

---

(566) Sófocles, *Tragedias* (trad. rusa de Zeminski), vol. III, p. 280; se trata del fragmento 154.

(567) I. M. Tronskiy, *El mito clásico*, p. 531.

ciada al motivo de las transformaciones sucesivas. Citando a Radermacher, Malten habla del caso en que Tánatos asume distintos aspectos, y esta observación se puede extender igualmente a Empusa (568). Esta facultad la poseen justamente seres subterráneos y subacuáticos. «El señor del reino subterráneo Periclimenes recibe de Poseidón el don de cambiar de aspecto, don poseído también por Caronte, el dios neogriego de la muerte.» Del mismo grupo forma también parte el conocidísimo Proteo. Radermacher cita muchos materiales. En ellos observa únicamente un hecho: cierta continuidad de nexo entre este tipo de transformaciones y el elemento agua (el don viene de Poseidón, etc.), por lo cual concluye que el propio motivo nació como observación de la mutabilidad de las aguas, del juego de las olas, etc. Los seres acuáticos son tan mudables como la propia agua y las transformaciones aquí estudiadas no son otra cosa que «una epifanía de las divinidades acuáticas» (569). A la luz de los materiales que hemos citado, las cosas se ven muy distintas y se debe tener por errónea a la opinión de Radermacher. Tal error resulta inevitable cuando se estudia aisladamente el material y de un modo puramente descriptivo.

35. *El impedimento decisivo.*

No examinaremos las restantes variedades de persecución porque hemos estudiado las formas más importantes y más típicas. Hemos obtenido lo siguiente: los tipos fundamentales de huida y de persecución se nos presentan en su perspectiva histórica como construidos sobre el regreso del reino de los muertos al reino de los vivos. A esta explicación se inclina también Aarne, aunque no se deduce de los materiales que él cita. Aarne no ha advertido que el último impedimento lo constituye a menudo el agua, el río, y de pasada ha compa-

(568) Malten, *Das Pferd im Totenglauben*, p. 130.
(569) Radermacher, *Das Jenseits*, p. 107.

rado este río con el que separa el reino de los vivos del de los muertos. En efecto, el río, como último obstáculo, tiene un significado especial; el perseguidor sigue su acoso a través de montes y bosques, pero el río le detiene definitivamente. Los dos primeros obstáculos son maquinales, el último es un obstáculo mágico. A decir verdad, en el cuento también este último impedimento se trata maquinalmente: el perseguidor intenta beberse el agua. Pero que se trata de una fórmula secundaria se ve por el hecho de que a menudo no nos encontramos con un río sino con un lago, y el perseguidor no intenta nunca dar la vuelta. Es justo el agua lo que le detiene como línea fronteriza. Por otra parte, este río es muy a menudo ígneo. «"¡Cepillito, conviértete en un río de fuego!" Ya no había nada que hacer y se volvieron atrás» (Chud. 1). «Desenváinate, río de fuego» (Z. P. 55). «El príncipe Iván agitó la toalla a sus espaldas e inmediatamente se formó un lago de fuego» (Af. 117).

Hemos visto ya anteriormente que el río ígneo separa a los dos reinos, pero, incluso cuando falta el río, la sensación de una frontera mágica se expresa en ocasiones de forma clarísima: «Pero el héroe había llegado ya a su tierra y ya no tenía miedo de ella: ella no se atrevía a saltar a esta parte y se limitaba a vigilarle» (Af. 104 a). Ahora comprendemos por qué el perseguidor no puede cruzar la frontera: su poder no se extiende al reino de los vivos.

En otro cuento maravilloso se expresa la misma idea, pero involuntariamente el narrador ha añadido por su cuenta una ligera coloración de la ininteligibilidad de este fenómeno: «La persiguió, la persiguió y no la alcanzó sólo por una decena de *sazen;* ella se fue volando a Rusia sobre la alfombra, pero como él no podía ir a Rusia, se tuvo que volver» (Af. 150 a). Se nota que el narrador se ha preguntado involuntariamente por qué no podía entrar el perseguidor «en Rusia».

Tal deducción concuerda plenamente con toda la situación que nos presenta la evolución de la acción del cuento en conjunto. Sabemos ya que el héroe entra en el «otro reino». En

él hemos detectado al reino de los muertos, sea en el reino lejano, sea en sus formas específicas, en el bosque, y en concreto en el bosque donde vive el maestro-brujo. A este reino llega como criatura viva, como raptor y como transgresor, suscitando la ira y la persecución de los señores de aquella tierra.

Todo lo que hemos expuesto arroja alguna luz sobre la esencia de la fuga y sobre algunas de sus formas, pero no nos explica aún la fuga en sí. La teoría de Aarne es confirmada por numerosos materiales que él no cita. El regreso es el regreso del otro mundo, pero seguimos sin comprender por qué este regreso adopta la forma de una fuga. Ni el regreso después de la iniciación ni el regreso del chamán del otro mundo reflejan en el rito una fuga, y sin embargo esta huida aparece en los mitos, en las leyendas y en los cuentos del mundo entero.

No nos queda más que suponer que es la consecuencia del robo de un objeto traído del otro mundo. La cuestión de la causa de la huida se reduce a la cuestión de la causa del robo. El concepto de robo aparece tarde, con el principio de la propiedad privada, y le precede la simple toma de posesión. En los estadios más primitivos de la evolución económica el hombre aún no produce casi nada, sino que coge las cosas de la naturaleza; su economía es puramente de presa y consumo. Por eso los primeros objetos, los objetos que llevan a la cultura, no se los imagina hechos por alguien sino cogidos a la fuerza: El primer fuego es robado, las primeras flechas, las primeras semillas son también robadas en el cielo y llevadas a los hombres, etc.

De aquí se deriva la grandísima importancia que el robo tiene siempre en el folklore. En el rito el medio encantado es dado y el regreso se realiza pacíficamente; en el mito ya ocurre a menudo que se robe y que la vuelta adopta forma de huida. El mito dura más que el rito y renace en el cuento. El robo que sustituye a la recompensa y a la donación muestra que las relaciones de propiedad han entrado en contradicción

con el comunismo originario, con la ausencia de propiedad. El héroe toma las cosas de su poseedor, que es un ser del más allá y más tarde un dios, las lleva a los hombres, los cuales se convierten en sus propietarios. No es casual que Mercurio, intermediario entre los dos mundos, sea también un ladrón y más tarde se convierte en el protector del comercio.

Pero junto a este robo vinculado a la fuga, la narración maravillosa conserva la entrega pacífica del objeto encantado por la maga y el regreso sin ninguna huida, reflejando con bastante exactitud el rito.

Capítulo décimo

EL CUENTO MARAVILLOSO COMO CONJUNTO

1. *La unidad del cuento maravilloso.*

Hemos examinado el cuento maravilloso en las sucesivas partes que forman su composición. Estas partes son iguales para los distintos temas, surgen sucesivamente unas de otras y constituyen un todo. Respecto a cada uno de estos motivos hemos estudiado las fuentes, pero aún no hemos comparado estas fuentes en sus relaciones recíprocas. En otra palabras, conocemos las fuentes de cada motivo, pero aún no conocemos la fuente del cuento maravilloso como conjunto.

Una rápida ojeada retrospectiva a las fuentes examinadas muestra que muchos de los motivos del cuento se remontan a distintas instituciones sociales, entre las que ocupa un lugar especial el rito de la iniciación. Nos es conocido, además, el importante papel que tienen las representaciones del mundo de ultratumba, de los viajes al otro mundo. Estos dos ciclos proporcionan, cuantitativamente hablando, la mayor parte de los motivos, pero algunos motivos tienen un origen distinto.

Si hacemos una relación de los resultados obtenidos según las fuentes o las correspondencias históricas, obtenemos el siguiente cuadro: Al conjunto de la iniciación se remontan estos motivos: la expulsión o el alejamiento de los niños al bosque o su rapto por el espíritu del bosque, la cabaña, la promesa de venta, los héroes maltratados por la maga, la amputación del dedo, las imaginarias señales de su muerte mostradas a los

supervivientes, la estufa de la maga, el descuartizamiento y la resurrección, el engullimiento y el vomitado, la donación del objeto encantado o del ayudante mágico, el disfraz, el maestro del bosque y la «ciencia lista». El siguiente período, que va hasta el matrimonio y el momento del regreso, se refleja en los motivos de la gran casa, de la mesa que se pone por sí sola, los cazadores, los bandidos, la hermanita, la hermosa mujer en el sarcófago, en el jardín encantado y en el palacio (Psiquis), en los motivos del hombre que no se lava, del marido en la boda de su mujer, de la mujer en la boda de su marido, de la despensa prohibida y algún otro.

Estas correspondencias nos permiten afirmar que el ciclo de la iniciación es la base más antigua del cuento maravilloso. Todos estos motivos, tomados en conjunto, se pueden componer en un número infinito de distintos cuentos.

Otro ciclo que revela su correspondencia con el cuento maravilloso es el de las representaciones de la muerte; forman parte de él el rapto de la doncella por la serpiente, las diferentes clases de nacimiento milagroso, así como el regreso del difunto, la partida del héroe con botas de hierro, etc., el bosque como entrada al otro reino, el olor del héroe, la aspersión de la puerta de la cabaña, el banquete en la casa de la maga, la figura del transbordador-guía, el largo viaje sobre el águila, a caballo, en barca, etc., el duelo con el guardia de la entrada que pretende devorar al forastero, el pesaje en la balanza, la llegada al otro reino y todos sus complementos.

La suma de estos dos ciclos nos da ya casi todos (pero no todos) los factores fundamentales del cuento. Entre ellos no es posible trazar un límite exacto. Sabemos que todo el rito de la iniciación era considerado como estancia en el país de la muerte y, que, viceversa, el muerto experimentaba todo lo que experimentaba el neófito: se le daba un ayudante, luchaba con el engullidor, etc.

Si imaginamos todo lo que le sucedía al neófito y lo narramos en orden consecutivo, aparece la trama con que se ordena el cuento maravilloso. Si narramos en orden conse-

cutivo todo lo que se creía que le pasaba al difunto, surge de nuevo la misma trama, pero con el añadido de los elementos que faltan en la línea de los ritos antes indicados. Los dos ciclos juntos nos dan ya casi todos los elementos constructivos fundamentales del cuento maravilloso.

¿Qué hemos encontrado? Hemos hallado que la unidad de composición del cuento no debe de buscarse en ciertas particularidades de la psiquis humana, ni en una particularidad de la creación artística, sino que está en la realidad histórica del pasado. Lo que hoy día se narra, en otra época se hacía, se representaba, y lo que no se hacía, era imaginado. De estos dos ciclos, el primero (el de los ritos) se extingue antes que el otro. El rito ya no se celebra, pero las representaciones de la muerte continúan vivas, se desarrollan, se modifican sin tener ya ninguna conexión con el rito mismo. La desaparición del rito está relacionada con la desaparición de la caza como único o fundamental recurso de subsistencia.

Acerca de la ulterior formación del tema, en base a lo que se ha dicho debemos imaginar que, una vez formada, esta trama absorbe en sí algunas nuevas particularidades o complicaciones derivadas de una realidad nueva y más tardía. Por otro lado, la nueva vida crea nuevos géneros literarios (el cuento novelado), crecidos sobre un terreno distinto ya del terreno de la composición y de los temas del cuento maravilloso. En otras palabras, la evolución tiene lugar mediante estratificaciones, sustituciones, transposiciones de sentido, etc., y, por otro lado, mediante nuevas formaciones.

Así, por ejemplo, el motivo de los hijos del rey encerrados en la cárcel procede de la costumbre de aislar al rey, a los sacerdotes, a los magos y a sus hijos; ésta es una estratificación. El motivo del padre muerto o del muerto agradecido que da un caballo al héroe corresponde funcionalmente a la maga, donante del caballo. Bajo la influencia del culto a los antepasados, es decir de un fenómeno posterior, encontramos aquí una transposición de sentido y una deformación de la figura del donante, aun conservándose las funciones de la do-

nación. En consecuencia, el problema de los motivos ya esbozados, que no se relacionan con los ciclos mencionados, debe de resolverse en concreto para cada caso. Lo mismo hay que decir, por ejemplo, respecto al motivo del matrimonio y de la subida al trono del héroe. En la imagen de la princesa descubrimos por un lado a la mujer independiente, detentadora de la estirpe y de la magia totémica. Es el «rey-doncella», pero puede ser comparada también con la esposa celestial del chamán y, además, con la viuda o la hija del rey muerto y eliminado por el sucesor.

Muy difícil de analizar parece todo el grupo de motivos relacionados con las empresas difíciles. No se puede demostrar con precisión que en este campo el cuento haya conservado la costumbre de la prueba de las fuerzas mágicas del sucesor, pero con base en una serie de indicios indirectos, se puede afirmarlo con ciertas probabilidades.

Posteriormente, esta ley de la conservación de la composición con una sustitución de personajes operantes queda inconcusa, y en esta dirección se mueve la evolución sucesiva del cuento. Las costumbres, las cambiadas condiciones de vida son la fuente a que recurre el material para la sustitución. Así vemos que en la mendiga se puede detectar a la maga, en la casa de dos pisos con balcones a la «casa para hombres», etc.

Esta deducción no concuerda con las opiniones generalmente profesadas acerca del cuento maravilloso; normalmente se piensa que en el cuento se han introducido elementos aislados de la prehistoria, pero que en conjunto es producto de una «libre» creación artística. Nosotros vemos, en cambio, que el cuento maravilloso consta de elementos que se remontan a fenómenos y a representaciones existentes en la sociedad anterior a las castas.

2. *El cuento como género.*

Hemos puesto en claro las fuentes de cada motivo; hemos

puesto en claro que su conexión, su consecución, tampoco es un fenómeno casual. Pero esto no explica aún el surgimiento del cuento maravilloso como tal.

¿Cuál es el estadio más antiguo de la narración? Por lo que hemos dicho, sabemos que durante la iniciación se narraban determinadas cosas a los jóvenes. ¿Pero qué cosas?

La coincidencia de la estructura de los mitos y de los cuentos con la sucesión de acontecimientos que se desarrollaban durante la iniciación hace pensar que los ancianos contaban a los jóvenes lo que les sucedía, pero se lo contaban refiriéndolo al antepasado fundador de la estirpe y de las costumbres, el cual, nacido de modo milagroso, de su estancia en el reino de los osos, de los lobos, etc., había traído el fuego, las danzas mágicas (las mismas que se enseñaban a los jóvenes), etc. Al principio, estos acontecimientos, más que narrados, eran representados de una manera convencionalmente dramática. Servían de tema a las artes figurativas: no se pueden comprender las tallas ni los dibujos ornamentales de muchos pueblos si no se conocen sus leyendas y sus «cuentos». Las narraciones revelaban al neófito el sentido de los actos a que era sometido, le hacían semejante a aquél que era su protagonista; eran parte del culto y estaban sometidos a la prohibición. Estas prohibiciones constituyen la segunda circunstancia en favor de la tesis según la cual se narraban cosas que tenían una relación directa con el rito.

Pero la enorme mayoría de colecciones de narraciones de los denominados pueblos primitivos consta únicamente de textos. No sabemos nada del ambiente en que se contaban tales narraciones, ni de las circunstancias que las acompañaban. Pero hay algunas excepciones; en algunos casos, los recopiladores no se han limitado a recoger los textos, sino que además nos proporcionan algún detalle acerca de la manera de desenvolverse la narración.

Una indicación muy completa sobre el modo de considerar semejantes relatos nos la ofrece Dorsey en la introducción a su obra *Traditions of the Skidi-Pawnee.* Habla del gran nú-

mero de ceremoniales y de danzas, entre ellos también del rito de la entrega de los saquitos sagrados *(bundles)*, o sea de una especie de amuletos; se conservan en el hogar y constituyen su objeto más sagrado. De ellos dependen todos los bienes, la suerte en la caza, etc. Su contenido varía: plumas, granos de trigo, hojas de tabaco, etc. En pocas palabras, reconocemos en ellos el prototipo de nuestros «dones encantados». «Toda ceremonia y toda danza iba acompañada no sólo de su ritual, sino también de la narración de su origen», dice Dorsey. La narración del origen de estos amuletos se entiende, como demuestra el autor de la recopilación, como narración de la manera que tuvo, por ejemplo, el primer propietario de ir al bosque, cómo había encontrado allí un búfalo que le había llevado al reino de los búfalos, donde había recibido como don el saquito, había aprendido las danzas y a su regreso había enseñado todo eso a los hombres y se había convertido en su jefe. Estos relatos «eran normalmente propiedad privada, de quien detentaba o poseía el saquito o la danza y, normalmente, se narraban después de la celebración del rito o durante la transmisión al siguiente poseedor del dominio de la bolsita o de la ceremonia». Así, pues el relato forma parte del ceremonial, del rito, está vinculado a él y a la persona que pasa a poseer el amuleto; es una especie de amuleto verbal, un medio para obrar mágicamente sobre el mundo. «Por lo tanto cada uno de estos relatos era esotérico... Y, por eso, cuesta tanto conseguir algo que se parezca como conjunto a un relato etiológico *(origin-myth)*».

En esta observación hay dos aspectos importantes. En primer lugar, como ya hemos observado, las narraciones se desarrollan junto con el ritual y constituyen su parte imprescindible. En segundo lugar, nos encontramos aquí en las fuentes de un fenómeno que ha sido observado hasta nuestros días, la prohibición de narrar algo. La prohibición se promulgaba y se observaba no por razones de etiqueta, sino por las funciones mágicas inherentes al relato y al acto mismo de su narración. «Al relatarlos, el narrador sacrifica una parte de su vida, apre-

surando con ello su propio final. Así, un hombre de mediana edad exclamó en cierta ocasión: «No puedo decirte todo lo que sé, porque no estoy dispuesto aún a morir». O, como se expresó un anciano sacerdote: «Sé que mis días están contados. Mi vida ya resulta inútil. No hay ninguna razón para que no cuente todo lo que sé».

Volveremos a hablar de las prohibiciones, pero por ahora vamos a examinar la vinculación entre estos relatos y el ceremonial. Se puede objetar que el fenómeno de que habla Dorsey es un hecho concreto, local: así, por ejemplo, lo entiende el propio Dorsey, quien no cita ningún material de comparación. Pero las cosas no son así. A decir verdad, aquí la vinculación entre relato y rito no puede probarse con todo rigor, pero puede señalarse basándose en materiales muy abundantes. Podemos citar al respecto la colección de leyendas indias de Boas y su investigación sobre la organización social y las sociedades secretas de la tribu kwakiutl. La compilación contiene sólo los textos. Desde el punto de vista de la folklorística tradicional, se trata únicamente de «versiones indias» o de «variantes» de muchos cuentos y motivos conocidos en Europa, se saca la conclusión de que no se trata más que de narraciones artísticas y de nada más. Pero las cosas cambian por completo cuando uno empieza a familiarizarse no sólo con los textos sino también con la organización social, aunque sea sólo de una tribu. Estos textos se nos presentan, de pronto, de un modo totalmente distinto. Vemos cuán estrechamente relacionados están con todo el régimen de vida de esta tribu, hasta el punto de que ni sus ritos ni sus instituciones son comprensibles sin las narraciones o «leyendas», como las llama Boas. Y viceversa: las narraciones sólo se comprenden mediante el análisis de la vida social, no sólo son partes constitutivas de ella, sino que a los ojos de la tribu son una de las condiciones de la vida igual que los utensilios y los amuletos, se conservan y se custodian como las cosas más sagradas. «Los mitos constituyen, literalmente, el tesoro más precioso de la tribu. Se refieren al núcleo mismo de lo que la tribu venera como su cosa más sagrada. Los mitos

más importantes sólo los conocen los ancianos, que guardan celosamente su secreto... Los ancianos custodios de estos conocimientos misteriosos residen en los poblados, mudos como esfinges, y deciden hasta qué punto pueden confiar sin peligro la ciencia de los padres a las nuevas generaciones y en qué momento puede ser más fructuosa esta transmisión de los misterios...» (570). Los mitos no sólo son partes constitutivas de la vida, son parte de cada individuo concreto. Quitar el mito a un hombre es lo mismo que quitarle la vida. Al mito resultan inherentes funciones económicas y sociales, y esto no es un fenómeno aislado, sino una ley. La divùlgación del mito le privaría de su carácter sagrado y, al mismo tiempo, además, de su virtud mágica o, como dice Lévy-Bruhl, de su «virtud mística». Si perdiese los mitos, la tribu ya no podría mantenerse con vida.

A diferencia del cuento, que por el contenido de su tema es una reliquia, aquí encontramos una vinculación viva con toda la realidad del pueblo, con su economía, con el régimen social y con las creencias. Los animales que encuentran el héroe o el antepasado del neófito, eran representados en columnas; los objetos mencionados en estas leyendas se llevaban o se vestían durante las danzas, en las danzas se representaba a osos, búhos, cuervos y otros animales que conferían la virtud mágica al neófito, etc.

Los materiales que hemos citado y nuestras reflexiones nos dicen cómo nació el mito de una determinada categoría, pero aún no nos dicen cómo nació el cuento maravilloso.

En el primer capítulo hemos establecido que el cuento no es producto del régimen social en cuyo ámbito existe. Ahora podemos precisar este concepto. El tema y la composición del cuento maravilloso, son producto del régimen de clan en estadio de evolución representado, por ejemplo, por las tribus americanas estudiadas por Dorsey, Boas y otros. Aquí vemos la

(570) Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, París, 1931, p. 262.

correspondencia directa entre base y superestructura. La nueva función social del tema, su utilización puramente artística, están relacionadas con la desaparición del régimen que creó el tema. El comienzo externo de tal proceso, del proceso de renacimiento del mito en el cuento, se manifiesta en la separación del tema y de su narración del ritual. El momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras que su sincretismo con el rito constituye su prehistoria. Esta separación puede ocurrir de modo natural, como necesidad histórica, o puede ser acelerada artificialmente por la aparición de los europeos, por la cristianización de los indios y por la emigración forzada de tribus enteras a tierras peores, por el cambio de la manera de vivir, de los métodos de producción, etc. También Dorsey observó esta separación. No olvidemos que en América los europeos son los amos desde hace más de quinientos años y que por lo tanto a menudo sólo encontramos un reflejo de la situación original, encontramos su disgregación, sus fragmentos, huellas más o menos claras. «Naturalmente, estos mitos sobre el origen de las bolsitas y de las danzas no siguen siendo siempre propiedad exclusiva de los sacerdotes; se abren camino entre las personas normales y, narrados en ese ambiente, pierden gran parte de su significado originario. Así, con un proceso gradual de deterioro se acaba por no atribuirles ya ningún significado y se narran como se cuentan los cuentos» (571). Dorsey da a la separación del mito el nombre de «deterioro». Pero el cuento, libre ya de funciones religiosas, no representa por sí solo algo inferior al mito de que se deriva. Al contrario, libre de los convencionalismos religiosos, se evade en la libre atmósfera de la creación artística que recibe su impulso de factores sociales que ya son otros distintos, y empieza a vivir una existencia exhuberante.

Esto explica el origen no sólo del tema desde el punto de vista de su contenido, sino también el origen del cuento maravilloso como narración artística.

---

(571) Dorsey, *op. cit.*, pp. XXI-XXII.

Repetimos que esta tesis no puede probarse verdaderamente; sólo puede mostrarse sobre un material considerable, lo cual no es posible hacerlo aquí. Pero, a pesar de ello, subsiste aún una duda. En este libro hemos hablado únicamente de los cuentos maravillosos, hemos creído posible separarlos de los demás cuentos y estudiarlos en sí mismos. Después de haber interrumpido el contacto, ahora que hemos llegado al final de nuestro trabajo, debemos volver a reanudarlo, pues, el estudio de los demás géneros podría modificar nuestra idea sobre la formación del cuento maravilloso.

Hemos examinado los ritos y los mitos de los denominados pueblos primitivos y los hemos relacionado con los cuentos contemporáneos, pero no hemos estudiado los cuentos de esos pueblos, no hemos tomado en consideración la posibilidad de una tradición artística existente desde el principio.

Aún no habiendo investigado en este libro los temas que no están en relación con el cuento maravilloso, podemos pensar que no sólo los cuentos maravillosos sino también otros muchos cuentos (por ejemplo los de animales), tienen el mismo origen. El hecho puede probarse mediante monografías especiales dedicadas a estos géneros; aquí no es posible hacerlo. El estudio de las colecciones de cuentos indios lleva a la conclusión de que se trata de materiales exclusivamente rituales, es decir, que entre los indios es aún desconocido el cuento en el sentido que nosotros le damos a esa palabra. Este punto de vista parece poco convincente al estudioso del folklore, pero los etnólogos que, no sólo conocen los textos, se inclinan más bien a admitir la posibilidad de semejante situación. Neuhaus la ha observado en la ex-colonia alemana de Nueva Guinea. Los indígenas «conocían sólo las leyendas; los cuentos y las fábulas les eran desconocidos. Las narraciones que a nosotros nos parecen cuentos, para ellos son tan leyendas como las otras» (572). También Lévy-Bruhl piensa que se trata de una situación comprobada y al respecto cita estas observaciones (573). Nos lo

(572) Neuhaus, *Deutsch. Neu-Guinea*, Berlín, 1911, p. 161.
(573) Lévy-Bruhl, *Ibíd.*, nota 570.

puede confirmar también el análisis de los cuentos sobre animales. Así, por ejemplo, existe en la América septentrional un grupo especial de cuentos sobre el coyote; se trata de relatos cómicos sobre las hazañas del coyote. Los indios skidos dicen de él: «El coyote es un gran tipo. Sabe todo y es absolutamente imposible matarle. Además, está lleno de extrañas fantasías y es muy astuto, sólo se le puede vencer con muchísimo esfuerzo y rara vez se deja vencer definitivamente». Pero estos «cuentos» se narran cuando hay que llevar a caba alguna empresa y la habilidad del coyote debe pasar al narrador. Lo que afirmamos respecto del folklore americano lo observa Bogoraz, en el folklore koreko-kamchadalo, «se distingue por su carácter alegre y burlesco. Del cuervo Kucht, se narran muchas extrañas y diversas historias, sobre la manera que tuvo de hacer la guerra, a las crías de los ratones, incendió su propia casa, etc. Kucht aparece o como hombre o con aspecto de cuervo. El folklore le trata con gran irreverencia pero, al mismo tiempo Kucht, es también el Cuervo-Creador, el que ha creado el cielo y la tierra, creó al hombre, le procuró el fuego y luego le dio los animales para que los cazase» (574). Lo que Bogoraz juzga irreverente puede, ser en realidad, un sentimiento de admiración por la astucia del cuervo, como observa Dorsey. De cualquier manera, si el cuervo de quien se narran tantas cosas jocosas es el creador del cielo y de la tierra y si los relatos se cuentan antes de la caza, también en este caso resulta indudable el carácter sagrado de la narración y con ello se repite la idea de que el carácter sagrado no se limita exclusivamente a los cuentos. La iniciación no es en absoluto el único rito; había también ritos estacionales venatorios y agrarios, así como toda una serie de ritos de otras clases y, cada uno, de ellos, puede tener su *origin-myth.* La vinculación entre estos ritos y los mitos y la vinculación que une a ambos al cuento, no ha sido estudiada, en abso-

(574) V. G. Bogoraz, *Los tipos fundamentales del folklore de la Eurasia septentrional y de la América septentrional.* "Folklore soviético", 4-5, 1936 (en ruso).

luto. Para poner en claro, este problema, hay que investigar detalladamente, la estabilidad del folklore en los pueblos anteriores a las castas. Esto nos llevaría demasiado lejos y nuestros fines no tienen una necesidad inmediata de ello.

Por todo lo que hemos dicho se deduce que la «profanación» del tema sagrado empieza ya muy pronto, entendiendo por «profanación» la transformación del tema sagrado en profano, es decir, en no religioso, no «esotérico», sino artístico. Y éste es, además, el momento en que nace el cuento. Pero resulta imposible determinar dónde termina el relato sagrado y dónde empieza el cuento. Como demostró D. K. Zelenin en su estudio *La función mágico-religiosa de los cuentos maravillosos* (575), la prohibición de relatar el cuento y la atribución a él de una influencia mágica sobre la caza se ha conservado hasta nuestros días, incluso, en los pueblos civilizados. El mismo fenómeno nos es conocido con respecto a los cuentos de los vogules, de los maris, etc. Pero estos cuentos son todos reliquias, residuos. En cambio, el cuento de los indios es casi por completo un relato sagrado, un mito, pero también comienza a separarse del rito y se advierten los gérmenes de una narración puramente artística como es el cuento contemporáneo.

Por lo tanto, el cuento ha heredado de las épocas más remotas su cultura social e ideológica. Pero sería erróneo afirmar que es el único heredero de la religión. La religión como tal se ha modificado también, y contiene en su interior, muchísimos residuos. Todas las representaciones del mundo de ultratumba y del destino de los difuntos, desarrolladas en Egipto, en Grecia y más tarde en el cristianismo, surgieron bastante antes. No podemos omitir aquí la referencia al chamanismo, que también heredó muchas cosas de las épocas prehistóricas conservadas en el cuento.

Si reunimos los relatos de los chamanes sobre sus exorcismos, sobre la manera que tienen de ir al otro mundo en busca del alma, sobre los seres que les ayudan a hacerlo, sobre su

(575) *Rec. en honor de S. F. Oldenburg*, Leningrado, 1934, pp. 215-241.

viaje, etc., y los comparamos con las peregrinaciones o el vuelo del héroe del cuento, obtenemos una correlación. Nosotros lo hemos hecho con elementos aislados, pero la coincidencia se da también con respecto al conjunto. Así se explica la unidad de composición del mito, del relato, sobre el viaje a la ultratumba, de la narración del chamán, del cuento y, más tarde, del poema, de la leyenda heroica y de la epopeya. Con el nacimiento de la cultura feudal, los elementos del folklore, se convierten en patrimonio de la clase dominante; sobre la base de este folklore nacen los ciclos de leyendas heroicas, como Tristán e Isolda, el canto de los Nibelungos, etc. En otras palabras, el movimiento va de abajo a arriba, y no de arriba a abajo, como afirman los teóricos reaccionarios.

Aquí está la explicación histórica de ese fenómeno que siempre se ha creído que era de difícil explicación, es decir, del fenómeno de la analogía universal de los temas folklóricos. Esta analogía es mucho más amplia y profunda de lo que parece a primera vista. Ni la teoría de las migraciones ni la de la unidad de la psiquis humana, propugnada por la escuela antropológica, pueden resolver este problema. Se resuelve con la investigación histórica del folklore en su conexión con la economía de la vida material.

El problema, tenido por tan difícil, es, pues, soluble. Pero todo problema resuelto suscita de inmediato otros. El estudio del folklore puede seguir dos direcciones: la del estudio de la analogía de los fenómenos y la del estudio de las diferencias. El folklore, y el cuento en particular, no es sólo uniforme, sino que aún con toda su uniformidad es extraordinariamente rico y multiforme. El estudio de esta multiformidad, el estudio de los temas aislados parece más difícil que el de la analogía de su composición. Si la solución aquí propuesta resulta exacta, se podrán proceder al estudio de los temas por separado, del problema de su interpretación y de su historia.

COLECCION ARTE

1. EL NIÑO SALVAJE. François Truffaut
2. PRAXIS DEL CINE. Noel Burch.
3. TEORIA TEATRAL. V.E. Meyerhold.
5. NUEVA CRITICA Y ARTE MODERNO. Pierre Daix.
6. DIBUJOS Y CHISTES. Chumy Chúmez.
7. HUMOR DETRAS DEL TELON DE ACERO.
8. HISTORIAS PARA BURGUESES Y DEPETRIS. Alonso Ibarrola
11. HISTORIAS IMPAVIDAS. Máximo.
12. ESPERANDO A GODARD. Michel Vianey.

Máximo Gorki
LA VIDA DE KLIM SANGUIN:

13. UNA INFANCIA PROVINCIANA, Vol. I
14. SAN PETERSBURGO, Vol. II
15. MOSCU. Vol. III
16. LA MUERTE DEL PADRE. Vol. IV
17 VARVARA. Vol. V
18. 1905. Vol. VI
19. LAS SECTAS. Vol. VII
21. MORFOLOGIA DEL CUENTO. Vladimir Propp. (Seguido de "Las transformaciones de los cuentos maravillosos").
22. LECTURAS DE CINE. M.C. Ropars-Wuilleumier.
23. LOS HOMBRES Y LAS MOSCAS. OPS.
25. ARTHUR PENN. Robin Wood (con fotografías).
26. JOHN FORD. Peter Bogdanovich.
27. INGMAR BERGMAN.
28. FRITZ LANG. Peter Bogdanovich (con fotografías).
29. CLAUDE CHABROL. R. Wood y M. Walker (con fotografías).
30. HUMOR VIENE DE HUMO. Moncho Goicoechea.
31 COMIX UNDERGROUND USA. 1.
32. EL LIBRO DE LOS INVENTOS.
33. EL ARTISTA Y SU EPOCA. Ernst Fischer.
34. HELIOGABALO O EL ANARQUISTA CORONADO. Antonin Artaud.
35. VALLE-INCLAN: ANATOMIA DE UN TEATRO PROBLEMATICO. Summer M. Greenfield.
36. EL METODO DEL ACTOR'S STUDIO. (Conversaciones con Lee Strasberg). R.H. Hethmon.
37. CINE Y SOCIEDAD MODERNA. Annie Goldmann.

38. ROBERTO ROSSELLINI(con fotografías). José Luis Guarner. ·
39. DOUGLAS SIRK. (con fotografías) John Halliday.
40. MORFONOVELISTICA. Cándido Pérez Gállego.
41. LA MUERTE DE LAS BELLAS ARTES. Jean Galard y F. Châtelet.
42. SELECCION MUNDIAL DEL HUMOR GRAFICO.
43. LUIS BUÑUEL. Raymond Durgnat.
44. MENSAJES REVOLUCIONARIOS. Antonin Artaud.
45. MAIDSTONE Y UN CURSO DE REALIZACION CINEMATOGRAFICA. Norman Mailer.
46. MITOS, RITOS Y DELITOS EN EL PAIS DEL SILENCIO. OPS.
47. UNA BIOGRAFIA. Chumy Chúmez.
48. SALVESE QUIEN PUEDA. Sempé.
49. CUATRO NOVELISTAS ESPAÑOLES: ALDECOA, DELIBES, UMBRAL Y SUEIRO. Ana María Navales.
50. LAS RAICES HISTORICAS DEL CUENTO. Vladimir Propp.
51. COMIX UNDERGROUND USA. 2.
52. CINE-OJO (TEXTOS Y MANIFIESTOS). Dziga Vertov.
53. JERRY LEWIS. Noel Simsolo.
54. LIVING THEATRE. Julian Beck.
55. ELIA KAZAN POR ELIA KAZAN. Michel Ciment.
56. HUMOR Y CONTESTACION. Selección: Ignacio Fontes.
57. EL QUE PARTE Y REPARTE SE QUEDA CON LA MEJOR PARTE. El Cubri.
58. KAMARASUTRA. Sir Cámara.
59. TENDENCIAS DEL TEATRO ACTUAL. Bernard Dort.
60. MI VIDA EN EL TEATRO. Jean Louis Barrault.
61. EL UNIVERSO DEL WESTERN. G. Albert Astre y A. Patrick Hoarau.
62. DIARIO DEL CINE. Jonas Mekas.
63. CARTAS DESDE RODEZ. 1. Antonin Artaud.
64. EL CINE Y LA MUSICA. T. Adorno y H. Eisler.
65. CARTAS DESDE RODEZ. 2. Antonin Artaud.
66. LA IMAGEN EN LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA. Anne Marie Thibault-Laulan.
67. COMIX UNDERGROUND USA. 3.
68. SOPA DE GANSO. NADERIAS. Los Hermanos Marx.
69. COMO DIRIGIR CINE. Terence St. John Marner.
70. VAN GOGH, EL SUICIDADO DE LA SOCIEDAD. PARA ACABAR DE UNA VEZ CON EL JUICIO DE DIOS. Antonin Artaud.

71. PASOLINI: OBRA Y MUERTE. Antonio Monclús.
72. LA DILIGENCIA. John Ford y Doudley Nichols.
73. PANORAMA HISTORICO DEL CINE. Roy Armes.
74. LENGUAJE DEL CINE. V. F. Perkins.
75. SINTAXIS SOCIAL. Cándido Pérez Gallego.
76. FELLINI por Fellini.
77. ARTAUD LE MOMO. AQUI YACE precedido de LA CULTURA INDIA. Antonin Artaud.
78. LA INDUSTRIA INTERNACIONAL DEL CINE (vol I). Thomas Guback.
79. LA INDUSTRIA INTERNACIONAL DEL CINE (vol. II). Thomas Guback.
80. LOS ESCRITORES FRENTE AL CINE. J. Cocteau, T. Capote, T. S. Eliot.
81. LILIANA CAVANI. A. Gómez Olea y A. García Vall.
82. CARTAS DESDE RODEZ 3. Antonin Artaud.
83. EDIPO A LA LUZ DEL FOLKLORE. Vladimir J. Propp.
84. EL TEATRO DE GALDOS. Stanley Finkenthal.
85. EROTISMO Y DESTRUCCION. F. Guattari, A. Kyrou, A. Lattuada, Pasolini y otros.
86. IMPROVISACION. John Hodgson y Ernest Richards.

COLECCION CIENCIA

1. *Introducción a Piaget.* P. G. Richmond. (4ª ed.).
2. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* Federico Engels. (9ª ed.).
3. *Crónica económica.* España Económica.
4. *Crónica política.* E. Haro Tecglen.
5. *La crisis del antiguo régimen.* Albert Soboul.
6. *Las clases sociales en la Revolución francesa.* Albert Soboul.
7. *Historia del movimiento obrero inglés.* A. Morton y G. Tate.
8. *La filosofía de los profesores.* F. Châtelet.

9 y 10. *Manual para el examen psicológico del niño* (2 volúmenes). R. Zazzo y colaboradores. (2ª ed.).

11. *La vía chilena hacia el socialismo.* Salvador Allende. (2ª ed.).
12. *Los materialistas de la antigüedad.* Paul Nizan. (2ª ed.).
13. *El mito del capitalismo negro.* Earl Ofari.
14. *Antipsiquiatría.* H. Heyward y M. Varigas. (3ª ed.).
15. *El Tercer Mundo en cifras.* Pierre Jalée.
16. *Crítica del socialismo de Estado.* S. Stojanovic.
17. *El capitalismo como sistema.* O. Cox.
18. *Lo normal y lo patológico.* Alain Servantie.
19. *Argumentos para una investigación.* Kostas Axelos.
20. *Melanie Klein.* Claude Geets.
21. *Familia e institución escolar.* M. D. Matisson.
22. *La ideología liberal* (vol. I). André Vachet.
23. *La ideología liberal* (vol. II). André Vachet.
24. *Curar con Freud.* S. Nacht.
25. *La economía alemana bajo el nazismo* (vol. I). Ch. Bettelheim.
26. *La economía alemana bajo el nazismo* (vol. II). Ch. Bettelheim.
27. *Leyendo el Capital.* Poulantzas, Mandel, Amin, etc.
28. *La entrada en la vida.* G. Lapassade.
29. *Estructura y reeducación terapéutica.* F. Tosquelles.
30. *Laing: Antipsiquiatría y contracultura.* Berke, Caparros, Gentis, Sedgwick, etc. (2ª ed.).
31. *Lenguaje y psiquiatría.* Luria, Brain, etc.
32. *Naturaleza, hombre y mujer.* Alan Watts.
33. *Anales de psicoterapia. Psicoterapia y psicoanálisis existenciales.*
34. *Anales de psicoterapia. La catarsis.*
35. *Los perros guardianes.* Paul Nizan.
36. *Diario de California.* Edgar Morin.

37. *Fascismo y gran capital.* Daniel Guérin.
38. *Manual de sociología del lenguaje.* Marcel Cohen.
39. *Introducción a la semántica.* F. George.
40. *La medicina del capital.* J. C. Pollack.
41. *Anales de psicoterapia. Terapias de descondicionamiento.*
42. *Anales de psicoterapia. Terapias de la pareja y la familia.*
43. *Lenguaje y comportamiento.* A. Luria.
44. *Materialismo y empiriocriticismo.* V. I. Lenin.
45. *El imperialismo fase superior del capitalismo.* V. I. Lenin.
46. *El arte de la guerra.* Sun Tzu.
47. *Psicología y sociología del grupo.* Caparros y otros.
48. *Mensaje de un provo.* Roel Van Duyn.
49. *La toxicomanía.* Claude Olievenstein.
50. *Obras escogidas* (tomo I). Mao Tse Tung.
51. *Obras escogidas* (tomo II). Mao Tse Tung.
52. *Obras escogidas* (tom III). Mao Tse Tung.
53. *Obras escogidas* (tomo IV). Mao Tse Tung.
54. *La manipulación de la ciencia.* Pierre Thuillier.
55. *La mujer liberada.* Edgar Morin.
56. *La construcción del socialismo.* Mao Tse Tung.
57. *Contra el revisionismo.* V. I. Lenin (2ª ed.).
58. *¿Qué hacer?* V. I. Lenin.
59. *A partir de Marx y Freud.* J. F. Lyotard.
60. *Obras escogidas* de Marx y Engels. Vol. I.
61. *Obras escogidas* de Marx y Engels. Vol. II.
62. *Anales de psicoterapia. El sueño.*
63. *Manual de economía política.* Pierre Jalée.
64. *Rosa Luxemburgo. Vida y Obra.* Paul Frölich.
65. *Psicología clínica.* M. D. Mattison.
66. *Obras escogidas.* Che Guevara. Vol. I.
67. *Obras escogidas.* Che Guevara. Vol. II.
68. *Obras escogidas.* Fidel Castro. Vol. I.
69. *Obras escogidas.* Fidel Castro. Vol. II.
70. *Obras escogidas.* Fidel Castro. Vol. III.
72. *Obras escogidas.* L. Trotsky. Vol. I.
73. *Obras escogidas.* L. Trotsky. Vol. II.
74. *El marxismo y la cuestión nacional.* Stalin.
75. *Psicología de la liberación.* Nicolás Caparros. Antonio Caparros.
76. *La peste parda.* Daniel Guérin.
77. *La esencia del trabajo intelectual humano.* Joseph Dietzgen.
78. *Recuerdos de Lenin.* Clara Zetkin y otros.
79. *Anales de Psicoterapia. La pareja enferma.*

80. *Los procesos políticos.* Miguel Castells. (2ª edic.).
81. *Psicoterapia breve.* Hernán Kesselman. (2ª edic.).
82. *Crisis de la familia.* Nicolás Caparrós.
83. *El Antiyo-yo.* Martha Berlín. Emilio Rodrigué.
84. *El texto libre.* Pierre Clanché.
85. *Nuevas perspectivas en el desarrollo del niño.* Brian Fos, editor.
86. *El paciente de las 50.000 horas.* Emilio Rodrigué.
87. *La Primera Internacional.* Vol. I (Ginebra, Lausana y Bruselas).
88. *La Primera Internacional.* Vol. II (Basilea y La Haya).
89. *La Población: una opción internacional.* Rafael M. Salas.
90. *Obras escogidas.* L. Trotsky. Vol. III.
91. *Contrainstitución y grupos.* Armando Bauleo.
92. *Experimentos en terapia de la conducta. Inhibición recíproca.* H. J. Eysenck.
93. *Experimentos en terapia de la conducta. Métodos de condicionamiento.* H. J. Eysenck.
94. *Experimentos en terapia de la conducta. Experimentación con niños.* H. J. Eysenck.
95. *La crisis económica mundial y el petróleo.* Fernando Ayape Amigot.
96. *La discriminación contra los judíos orientales en Israel.* Hilda Sa Aban Sayeg.
97. *La Autogestión.* Pierre Rosanvallon.
98. *Los marginados en España.* Francisco Torres González y otros.
99. *Las escenas temidas del coordinador de grupos.* H. Kesselmán. E. Pavlovsky y L. Frydlewsky.
100. *Obras escogidas* (Tomo V). Mao Tse Tung.
101. *Principios de fonología generativa.* Noam Chomsky y Morris Halle.
102. *Los palestinos y sus derechos.* Coloquio de Juristas Arabes.
103. *Muhammad, profeta de Dios.* Alvaro Machordom Comins.
104. *Convulsiones en la infancia.* Natalio Fejerman.
105. *Psicodrama. Cuándo y porqué dramatizar.* Carlos Martinez Bouquet, Fidel Moccio y Eduardo Pavlovsky.
106. *Tratado de psiquiatría provisional.* Roger Gentis.
107. *Cuentos wolof de Baol.* Recopilación de J. Copans y Philippe Couty.
108. *La pobreza de vivir.* Irene Baloste Fouletier.
109. *Ficciones freudianas.* Octave Mannoni.
110. *Dispositivos pulsionales.* J. F. Lyotard.
111. *Utiles de encuesta y análisis antropológicos.* Maurice Godelier y Robert Gresswell.
112. *Psicodrama psicoanalítico en grupos.* E. Pavlovsky, F. Mocio, C. M. Bouquet.

113. *Aquí no me tuve que volver loca*. Prólogo de Hernán Kesselman. Jo seph Berke.
114. *Epistemología genética y equilibración*. Jean Piaget y otros.
115. *Psicología dinámica grupal*. J. Campos, N. Caparrós, H. Kesselman, P. O'Donnell, E. Pavlovsky, F. Peñarrubia, P. Población.
116. *El derecho a la pereza y La Religión del Capital* (Edición crítica de Manuel Perez Ledesma). Paul Lafargue.
117. *La lección de Ondina* (Manual psicoanalítico de sabiduría). Emilio Rodrigué.
118. *La construcción de la personalidad. Las Psicopatías*. Nicolás Caparrós.